مسرحة الرواية

دراسة فى المسرح المصرى

أسماء يحيى الطاهر





مسرحة الرواية

دراسة فى المسرح المصرى

أسماء يحيى الطاهر



٢٠١٠

تصــديـر

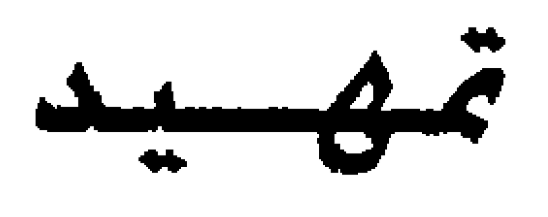
"لقد أصبحت العلاقة الجدلية بين المسرح والأدب عبارة عن علاقة شراكة وإثراء، ومزاحمة الأول فيها للثانى لا تحمل إطلاقًا طابع "القتل"، وإنما طابع اللعبة الفنية المشحونة بالتغيير والتبديل على كل الجوانب".

ميخائيل سمولیانیتسکی،
دراسات فى إعداد النص،
السرد والمسرح،
ترجمة أشرف الصباغ
المجلس الأعلى للثقافة،
القاهرة ٢٠٠٠، ص ٢٥

مقـــدمة

هذا الكتاب هو دراسة حصلت بها على درجة الماجستير فى المسرح من جامعة حلوان. وعندما بدأت فى الإعداد للماجستير كانت بى رغبة ملحة فى دراسة أعمال أبى، القاص يحيى الطاهر عبد الله، ولم يكن هذا ممكنًا حيث إن مثل هذه الدراسة من شئون قسم اللغة العربية فبحثت عما يمكن أن يحقق لى هذه الرغبة دون المساس باختصاصى فى مجال الدراما والنقد المسرحى، فوجدت أن الرابط الوحيد بين يحيى الطاهر والمسرح هو وجود نص مسرحى عن روايته الشهيرة **الطوق والإسورة** قام بكتابته سامح مهران وأخرجه ناصر عبد المنعم وحصل على جائزة أفضل إخراج فى المهرجان التجريبى عام ١٩٩٦. وكثيرًا ما وُجهت بأسئلة حول رأيى فى النص المسرحى، وهل الرواية أفضل أم النص؟ وهل ما حذفه سامح مهران من الرواية وما أضافه أضر بالرواية الأصلية أم لا؟ شكل هذا السؤال الأخير الدافع الأساسى لاختيارى موضوع الدراسة عن مسرحة الرواية فى المسرح المصرى، حيث إن المنطق يقول إنه لا يمكن أن يضر عمل إبداعى بعمل إبداعى آخر، فالرواية كتبت وحفظت ويمكن الرجوع إليها فى أى وقت، وإذا كان المقصود هو الضعف الدرامى للنصوص المسرحة فهذا من شأنه أن يضر بالنصوص لا بالروايات، ولكنى اكتشفت أن هذا هو رأى الكثيرين، وحتى أغلب من تحمسوا لهذه الدراسة رأوا أن النصوص المسرحية هى بالضرورة أضعف من الروايات التى بنيت عليها، وخاصة فى المسرح المصرى، وأن حماسهم كان من منطلق أننى بالضرورة سوف أكشف هذا الضعف.

شجعنى فى ذلك الوقت، أستاذى الراحل حازم شحاتة، وساعدنى فى جمع المعلومات المطلوبة لبداية الدراسة كما أمدنى بنصوصه الخاصة التى مسرحها بخط يده. فى نفس الوقت قابلت المخرج المسرحى ناصر عبد المنعم لمعرفتى باهتمامه بهذا


تمهيد

الإنتاج يكفى حاجة السوق المتزايدة، حتى مع ظهور مجموعة أخرى من المؤلفين فى منتصف الستينات، أمثال: نجيب سرور، شوقى عبد الحكيم، صلاح عبد الصبور، محمود دياب، على سالم. من هنا كانت الحاجة ملحة إلى ظهور جيل من المؤلفين (أو المعدين) المسرحيين الذين اعتمدوا على الرواية كمصدر لكتابة نصوصهم، وبخاصة أن أغلب المؤلفين المسرحيين الموجودين يبدعون أشكالاً فنية أخرى وليسوا متفرغين تماماً لكتابة المسرح، فكان منهم الشعراء ومؤلفو القصص القصيرة والروايات. وقد انهال المعدون الجدد، على أعمال أشهر الروائيين فى ذلك الوقت، نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وعبد الرحمن الشرقاوى، لما لأعمالهم من شهرة تستقطب جمهور التليفزيون ولسهولة وسرعة الحصول على نصوص تفى بحاجة السوق حيث الحبكات والشخصيات والأحداث جاهزة ما عليهم إلا تحويلها إلى حوار مسرحى لتكون جاهزة للتصوير والعرض. وبرزت أسماء هؤلاء المعدين، وكان أشهرهم: أمينة الصاوى وأنور فتح الله وفيصل ندا وفؤاد شريف ونعيمة وصفى وفايز حلاوة ومحمد عنانى وسمير سرحان.

كان سبب الظاهرة، إذن، هو كثرة الطلب على النصوص المسرحية بسبب زيادة عدد الفرق من ناحية، ومن ناحية أخرى قلة عدد الكتاب المسرحيين المتخصصين فى الكتابة للمسرح، إلى جانب أهمية بعض الروايات فى ذلك الوقت. وكان من الطبيعى أن تنقسم آراء النقاد فى هذا الوقت بين مؤيد ومعارض لتجربة فرق التليفزيون المسرحية بأكملها؛ ففى حين رأى د. على الراعى فى كتابه **المسرح فى الوطن العربى** أنها جعلت الفن المسرحى يخسر كثيراً، وأصبح النشاط المسرحى سوقًا تجارية كبيرة، وأنها السبب فى انتشار المسرحيات الهزلية التى أنتجها التليفزيون (وهى فى معظمها نصوص ممسرحة) (**المسرح فى الوطن العربى، ص ١٧٨**)، كذلك انتقد عبد القادر حميده النصوص المعدة عن روايات بشكل محدد فى مقدمة كتابه **ليالى مسرحية** فقال: "..ولست أعتقد أن "النص المُعد" حرفيًا – بكسر الحاء وفتح الراء – يوازى فنيًا "النص الأصيل". ذلك لأن مضمون العمل الفنى دائمًا، هو الذى يحدد الشكل المكتوب به. وشتان بين "السرد" فى الروايات المقروءة، وبين "الحوار والحركة" على خشبة المسرح!"

(**ليالى مسرحية، ص٨**)، نجد فى الوقت ذاته فؤاد دوارة رغم اتفاقه معهما فى أنها قد أثرت سلباً وأدت إلى ضعف وتهافت النصوص المسرحية، فى كتابه **تخريب المسرح المصرى**، إلا أنه يؤكد على أنه "لا يمكننا أن نتجرد من الموضوعية ونسلبها إيجابياتها المتمثلة فى توسيع رقعة الإنتاج المسرحى، وبالتالى توسيع القاعدة الجماهيرية المستفيدة منها، خاصة وقد أكثرت بعض الفرق من التجوال بين الأقاليم، وتقديم بعض عروضها فى دور السينما بالأحياء الشعبية بالقاهرة." (تخريب المسرح المصرى، ص١٧)

إنى أرى، أنه سواء كانت ظاهرة مسرحة الرواية فى الستينات سلبية أم إيجابية، وسواء كانت النصوص الناتجة ضعيفة أم قوية، فذلك لا ينفى واقع وجودها بقوة تستوجب التوقف لدراستها دراسة نقدية جادة. وإن كانت هذه الفترة التاريخية ليست متضمنة فى هذه الدراسة، فإنى أرجو أن يكون هناك دراسة أخرى تتناول مسرحة الرواية فى تلك الفترة، ثم دراسة أخرى أو ربما دراسات تتناول التطور التاريخى لمسرحة الرواية، الذى هو أيضاً ليس مجال الدراسة.

انحسرت هذه الظاهرة (مسرحة الرواية)، مع توقف مسرح التليفزيون وانخفاض الإنتاج المسرحى بشكل عام بعد نكسة ١٩٦٧، ثم ظهر عدد من المؤلفين فى فترتى السبعينات والثمانينات، مثل يسرى الجندى، أبو العلا السلاموني، نبيل بدران، سمير سرحان، محمد عنانى، عبد العزيز حمودة، فوزى فهمى، لم يكن إنتاجهم غزيراً، لانشغال بعضهم بكتابة دراما تليفزيونية مع توسع الإنتاج التليفزيونى مرة أخرى، أو انشغالهم بمناصبهم الأكاديمية أو الحكومية، ثم تبعهم جيل جديد كبير العدد من المؤلفين الشباب، خاصة مع التوسع فى إنشاء المسارح الحكومية والخاصة، وازدهار مسرح الأقاليم التابع لهيئة قصور الثقافة.

عادت مسرحة الرواية إلى الظهور مرة أخرى بشكل واضح ومتزايد منذ بداية التسعينات وحتى يومنا هذا، وأصبحت تشكل فرعاً هاماً من أفرع الإبداع المسرحى يستوجب التوقف لدراسته ملياً. إن تلك العودة الواضحة تثير التساؤل حول أسبابها: هل يرجع إلى نضوب فى الأفكار لدى كتاب المسرح فلجأوا إلى عالم الرواية الملىء بالأفكار الجديدة والتى تتصل بمجتمعنا المصرى كبديل عن لجوءهم فى السابق إلى الأعمال

على صعوبة الوصول إلى تعريف محدد له، كما أنها توسع من المفهوم وترى أن المسرحة "غير مرتبطة جوهرياً (وإنما تقنياً) بتحويل شيء أو فكرة أو حادثة إلى مسرح وإنما بشكل إدراكنا لهذا الشيء، وهى مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بنظرتنا إلى الأمور وبشكل إدراكنا العالم (فنحن نرى فى الحلم مشهداً). وبالتالى يمكن لتعبير المسرحة أن يتجاوز ما هو مرتبط بشكل مباشر بالمسرح." (المسرحة والبرفورمانس، ص٢٧). أما فى **المعجم المسرحى** فترى كل من مارى إلياس وحنان قصاب أنه يصعب تعريف مفهوم المسرحة فى اللغة العربية بالتحديد "لأن كلمة "المسرحة" التى هى أقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح مشتقة من فعل مَسرَحَ الذى يستدعى فى ذهن المتلقى معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح، وهو ما يطابق باللغات الأجنبية كلمتى Theatralisation و Dramatisation، فيقال مسرحة الرواية ومسرحة القصيدة إلخ، فى حين أن المعنى المقصود هنا هو ما يشكل الخصوصية المسرحية (ماهية المسرح) فى العمل المسرحى" (**المعجم المسرحى،** ص٤٦٢).

كما يتماس المفهوم مع مفاهيم أخرى تتناول تحويل مادة أدبية أو سردية إلى نص مسرحى، نتيجة الترجمات المختلفة إلى العربية مثل: الاقتباس، الإعداد، الترجمة؛ ومفهوم الترجمة Translation أبعدها جميعًا إذ يعنى تحويل النص الأدبى أو المسرحى من لغة إلى أخرى ولكن ينحى البعض إلى استخدامه بمعنى تحويل شكل أدبى إلى وسيط آخر مسرحى أو سينمائى فينقل أبو الحسن سلام عن الأديب الإنجليزى الدوس هكسلى هذا الرأى حيث يرى الأخير أن "الإعداد المسرحى أو السينمائى ليس فى حقيقته إلا نوعاً من الترجمة، ولكنه ليس ترجمة من لغة إلى أخرى، بل من وسيلة تعبير إلى أخرى، إنه تحويل رواية أو قصة قصيرة، أو سيرة أو تاريخ إلى مسرحية أو فيلم سينمائى.." (**حيرة النص المسرحى، ص٨٢**)، وفى رأيى أن هذا الاستخدام لمفهوم الترجمة به نوع من المغالاة، وليس هناك ضرورة لعمل لبس من هذا النوع فى حين أن اللغة يمكنها أن تمدنا بمفهوم آخر يكون أكثر دقة وتحديداً. أما الاقتباس فيعرفه إبراهيم حمادة فى كتابه **معجم المصطلحات الدرامية** هو "عملية تكوين نص مسرحى من عمل روائى، أو أقصوصى، أو مسرحى، أو غير ذلك" (**معجم المصطلحات الدرامية، ص٥٣**)

ويرى أن كمية الاقتباس تتفاوت من كاتب لآخر، كما يرى أبو الحسن سلام أن الاقتباس "يقف عند حدود الاستفادة بـ (ثيمة) واحدة من العمل الأصلى المقتبس عنه أو بشخصية أو بأكثر.." **(حيرة النص المسرحى، ص٦٦)**، كذلك يُعرَّف فى **المعجم المسرحى** بأنه "أخذ الخطوط الرئيسية للحكاية أو الفكرة وخلق مواقف جديدة مختلفة تماماً" **(المعجم المسرحى، ص٤٦)**. من التعريفات السابقة يمكن القول أن الاقتباس يعبر بشكل أكبر عن أن فكرة أو شخصية فى عمل أدبى، تراثى، تاريخى، اجتماعى قد تؤثر فى الكاتب المسرحى لكتابة نصه دون أن يكون ملتزماً بالمصدر المقتبس عنه، وهو بذلك يختلف عن عملية تحويل نص سردى بالكامل إلى نص مسرحى، لذا استبعدته. أما الإعداد فهو أقرب المفاهيم إلى المسرحة حتى أن إبراهيم حمادة يعرف المفهومين معًا على أنهما "إعادة كتابة شكل أدبى أو لا أدبى فى شكل آخر" **(معجم المصطلحات الدرامية، ص٢١٧)** ويعرفه أبو الحسن سلام بأنه "تحويل عمل أدبى إلى نص مسرحى" **(حيرة النص المسرحى، ص٨١)**، وفى **المعجم المسرحى** يُعرَّف الإعداد **Adaptation** على أنه "تعديل أو تحويل نص غير درامى إلى نص درامى وذلك من خلال تحويل مادة سردية (حكاية أو أسطورة أو رواية أو واقعة) أو مادة وثائقية (مذكرات، وثائق) أو غيرها بحيث تقدم على شكل أفعال وحوار بين شخصيات. تتطلب هذه العملية دراية بخصوصية العرض المسرحى لأنها نوع من الكتابة تفترض تقليصاً وتقديماً "مختلفاً" للمادة السردية التى تُحوَّل إلى فعل" **(المعجم المسرحى، ص ٤٥)** ورغم اقتراب المفهومين، حتى أن كليْهما صحيحٌ هنا، إلا أننى قد فضلت استخدام مفهوم المسرحة حيث أن الإعداد قد يطلق على تحويل نص مسرحى إلى نص مسرحى آخر، أو كما تتفق التعريفات على أنه يطلق على تحويل أى شكل أدبى إلى شكل أدبى آخر. أما المسرحة فإلى جانب المعنى المباشر الذى يستدعيه المفهوم (تحويل مادة أدبية إلى المسرح) فإنه يعنى تخصيص الكتابة إلى خشبة المسرح مباشرة، ويستخدم فى مقابل الاتجاه الأدبى فى كتابة النصوص المسرحية كما تقول مارى إلياس، كما أن رولان بارت يرى أن المسرحة "بمعناها الدقيق هى كل ما يحمل طابع الفرجة **Le Spectaculaire**، وكل ما يحمل طابعًا مصطنعًا (بمعنى اختلافه عما يوجد فى الحياة العادية) فى النص

حول سامى إسماعيل رواية إبراهيم عبد المجيد **بيت الياسمين** إلى نص مسرحى بنفس الاسم. وكما احتفظ بعنوان الرواية احتفظ أيضًا بالشخصيات الرئيسة والأحداث المتضمنة فيها.. ولكنه لجأ إلى تقنية فى الكتابة عن أصل روائى ألا وهى الاختزال، فبالإضافة إلى استغنائه عن تفاصيل سردية كثيرة فى الرواية فى الأجزاء التى استخدمها فى نصه المسرحى، بتر سامى إسماعيل الثلث الأخير من الرواية تمامًا.

كتب إبراهيم عبد المجيد روايته فى منتصف الثمانينات، وجعل أحداثها تدور فيما بين أواخر الستينات، حيث بدأت بزيارة نيكسون للإسكندرية عندما كان رئيسًا للولايات المتحدة الأمريكية، و بداية الثمانينات حيث أنهاها بحرب العراق وإيران، فهى رؤية، إذن، لفترة السبعينات، أو لمرحلة الانفتاح والتحول الاجتماعى الذى صاحب هذه الفترة. فى حين كتب سامى إسماعيل نصه المسرحى أواخر التسعينيات وقد نشر فى مجلة **آفاق المسرح** مارس ١٩٩٩، وجعل أحداثها تقف عند زيارة بيجين لمصر، أو للإسكندرية (مكان الحدث).

لم يكن الاختزال على المستوى الزمنى فقط، وهو اختزال ليس بالكبير فقد اختزل سامى إسماعيل ثلاث سنوات فقط من الفترة الزمنية التى غطاها إبراهيم عبد المجيد فى روايته، وإنما المهم هنا هو اختزال جزء هام من حياة الشخصية الرئيسة شجرة، حيث تتم حل أزماته الدرامية فى الرواية، بالزواج وباستقالته من منصبه كنقيب للعمال، ذلك المنصب الذى يعلم أنه لا يستحقه لأنه وصل إليه عن طريق النصب على العمال، رغم قبوله به من قبل.

٢- مستويات السرد فى رواية/ نص بيت الياسمين:

تحمل الرواية بداخلها مستويين سرديين: الأول ما ترويه الشخصية الرئيسة (شجرة) على لسانها للمتلقى، وهو المستوى الواقعى. والثانى هو قصة يكتبها المؤلف إبراهيم عبد المجيد، فى مقدمة كل جزء من أجزاء الرواية العشرة، وهو المستوى الميتافيزيقى، والمستويان يكمل كلٌ منهما الآخر، رغم الانفصال الظاهرى. ويرى عبدالمنعم تليمة فى ندوة لمناقشة الرواية، نشرت فى جريدة **القبس**، أن تلك المقدمات العشر لها أهمية بالغة فى بناء الرواية حيث أنها تعصمها من أمرين خطيرين "الأول: أن تكون سيرة ذاتية، الثانى: أن تسقط فى التاريخية المباشرة. ولا يمكن قراءة الرواية دون قراءة التأسيسات العشرة." **("ندوة لمناقشة رواية بيت الياسمين"، ١٩٨٨)**

احتفظ سامى إسماعيل، فى نصه، بالمستويين السرديين السابقين، فهناك الراوى الذى يلقى على الجمهور المقدمات العشر التى كتبها إبراهيم عبد المجيد وأضاف إليها سامى إسماعيل مقطعين من قصيدة الإسكندرية للشاعر عبد المنعم رمضان، ويعد هذا الراوى بديلاً للمؤلف فى الرواية حيث ".. تغيرت العلاقة التبادلية - الجدلية بين المسرح والسرد فى النصف الأول من التسعينات (...) ومن أجل أن يحيى المسرح شخصيات السرد وألا يخسر النبرة الذاتية الخاصة للكاتب، قام فى الوقت المناسب بابتكار "لسان حال المؤلف" أو "الشخصية المتحدثة باسم المؤلف". **(السرد والمسرح، ص ٣٧).** وهناك شجرة الذى يبدأ ويختم النص المسرحى بذات المونولوج الذى يلقيه على الجمهور وهو مأخوذ حرفيًا من الرواية.

أضاف سامى إسماعيل، إلى المستويين السرديين السابقين، مستوىً ثالثًا حواريًا يسرد من خلاله الأحداث التى كتبها إبراهيم عبد المجيد وسردها شجرة بطل الرواية. وتعمدت الدراسة هنا أن تصف المستوى الحوارى بالسرد حيث تقل الأفعال المسرحية فى النص ويستخدم سامى إسماعيل تقنيات سردية مختلفة فى حوار الشخصيات التى تعلم المتلقى بما لم ولن يراه.

٣- أشكال السرد فى نص بيت الياسمين:

رغم ضرورة احتواء النص المسرحى على سرد كما يقول حازم شحاتة، إلا أنه يقصد بهذا السرد سرد غير مباشر عن طريق استخدام الكاتب المسرحى لأدواته المسرحية (المنظر المسرحى، الحوار، النص المرافق) لبناء حكاية فى تسلسلها الزمنى:

> فالقارئ الحقيقى أو (المتفرج) يقرأ (أو يشاهد) تتابع الأحداث من خلال زمن القراءة (أو زمن العرض) أحداث تمضى وأحداث سوف تجئ ينتظر حدوثها، يتابع الأفعال التى انقضت، ونتائجها، وتأثيرها على مصائر الشخصيات، ويدرك البداية والنهاية، فعندما يجرد المتن الحكائى الذى يبنيه المنظر المسرحى والحوار والنص المرافق إلى زمن متسلسل، يدرك خط زمن القصة الذى تقع عليه الأحداث".

(الفعل المسرحى، ص٩٠)

فالسرد فى النص المسرحى، كما يراه حازم شحاتة، يمكن استخلاصه من خلال قراءة دلالات أدوات النص المسرحية السابق ذكرها، هنا يصبح السرد مسرحيًا.

أما السرد فى نص **بيت الياسمين**، فترى الدراسة أنه سرد مباشر على لسان الشخصيات عن طريق الحوار المسرحى، وهو يشكل ما يقرب من ٨٠٪ منه، فى حين اختفى تقريبًا النص المرافق للنص الحوارى الذى يحتوى على عناصر العرض المسرحى أو المسرحات كما يطلق عليها فى بعض قواميس المسرح الفرنسية، والتى تلعب دورا مزدوجًا:

> فمن ناحية هى مجموعة تعليمات تسمح للقارئ خياليًا ببناء مشهد أو مكان واقعى، أو الشيئين معًا، ومن ناحية أخرى فهى نص إخراج بتعليمات للمؤلف إلى الفنيين الذين سينفذون السينوغرافيا الضرورية للتمثيل. على أية حال فإن الإرشادات

إذن هناك راويان، كلاهما يخاطب الجمهور، كلاهما يتحدث اللغة العربية الفصحى خلافا للنص الحوارى الذى كتب بالعامية.. ولا تجد الدارسة ضرورة فنية لوجود الراويين فى النص المسرحى، والذى من شأنه إحداث خلط عند المتلقى.

وإذا كانت تقنية وجود صوتيين سرديين معتادة فى الرواية، إلا أنها غريبة على النصوص المسرحية التى تضع المتلقى فى حالة واحدة يصب فيها كل من الحوار، والشخصيات، والعناصر المسرحية المختلفة، سواء كانت جميعًا تنتج علامات تدل على نفس المعانى فيكون المتلقى هنا موجه إلى معنى معين، أو تنتج علامات تدل على معان مختلفة ومتناقضة فى كثير من الأحيان ليصبح المتلقى فى موضع المشارك من حيث مناقشته لتلك المعانى فى ذهنه للوصول إلى إجابات تريحه.

٣-٢ المونولوج:

ثانى التقنيات السردية التى يستخدمها سامى إسماعيل فى النص المسرحى هو المونولوج، والمونولوج عبارة عن خطبة تتفرد فيها الشخصية بالمسرح وهو ".. بمثابة اللقطة المقربة للشخصية، فإذا كان النص يتتبع مسار فعل الشخصية وردود أفعالها تجاه موقف تجبر عليه، فإن المونولوج سيكون أفضل التقنيات المعبرة عن ذلك الانفجار الذى يولده هذا الموقف." (الفعل المسرحى، ص١٥٦)

وقد استخدم سامى إسماعيل تقنية المونولوج كثيرًا فى النص، وبخاصة مع الشخصية الرئيسة شجرة، ويتسق هذا مع كون شجرة شخصية وحيدة تبحث عن الرفقة، فالمونولوج ينطوى فى داخله على شعور الشخصية بالوحدة والرغبة فى التحدث إلى أحد فتلجأ إلى ذات مُفترضَة لتتحدث إليها وتبوح لها بما يؤرقها أو يحزنها، من ناحية، ومن ناحية أخرى ".. فالمونولوجات المسرحية هى عامة وقفة فى تقديم الأسطورة التى تحكى بها شخصية ماضيها وتفكر فى حاضرها ولا تعيش كما هو طبيعى فى حاضرها المسرحى.." (علامات العمل الدرامى، ص ٢٩٩).

فالمونولوج على أهميته، إذن، يعد وقفة فى الشريط الزمنى للعرض، ما معناه أنه إذا زادت مساحته داخل النص المسرحى، يحدث خلل فى زمن الحكاية الذى يجب أن يتمتع بالآنية كشرط لضمان المسرحة.

وقد وجدت الدارسة أن هناك أنواعًا مختلفة من المونولوجات استخدمها سامى إسماعيل فى نص **بيت الياسمين**:

٣-٢-١ المونولوج الانفجارى:

ذكر حازم شحاتة فى تعريفه للمونولوج فى كتابه **الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان**، والذى أوردته الدارسة أعلاه، أنه من أفضل التقنيات التى تعبر عن انفجار الشخصية فى موقف ما. وقد اختار سامى إسماعيل أن يبدأ نصه المسرحى بمونولوج انفجارى، وهو ذروة إحساس شجرة بالتأزم، وهو مكتوب فى الصفحة السادسة والثمانين من الرواية بعد أن تكشفت للقارئ الأزمات التى تعانيها الشخصية والتى أدت إلى هذا الانفجار، وقد نقله سامى إسماعيل إلى بداية النص فإن ".. المعالجة المسرحية للعمل السردى ينبغى أن تنطلق من المعرفة الكلية الدقيقة لتفاصيل العمل ككل – ليس عبثًا شيوع ذلك الأسلوب الإخراجي الذى يتم فيه نقل الذروة أو نهاية الرواية إلى المقدمة فى العرض المسرحى." **(السرد والمسرح، ص ١٠)**

يبدأ شجرة، الشخصية الرئيسة فى النص، مونولوجه بأن يعرف نفسه، مما يجعله أقرب إلى الراوى كما ذكرت الدارسة من قبل: ".. أنا شجرة محمد على، شاب يافع، قوى البنيان، تتجلط الرجولة فى عروقى تكاد تشق عنها الجلد وتجعل دمى نارًا وتنسكب منى بالإشارة.. لدى شقة وأكثر من خمسمائة جنيه فى البنك، ولا أم ولا أب، ولا إخوة، ولا أعرف لى أقارب.." **(النص، ص٧٤)**

هنا تصل للمتلقى علامة على تناقض الشخصية، تنتج أول شعور بالتعاطف معها، فالتناقض بين اسم الشخصية شجرة التى لها دلالة الثبات والتى تضرب بجذورها فى الأرض وتلقى بظلالها على من حولها، وبين واقع الشخصية التى تعانى من الوحدة

وانقطاع الجذور حيث لا أم ولا أب ولا إخوة ولا أقارب أو كما يقول عن نفسه فى الرواية ".. أعزب ومقطوع من شجرة.." (الرواية، ص٤٣). هذا التناقض يؤدى فى النهاية إلى انفجاره.

ويتصاعد المونولوج، بإفصاح شجرة عن أزماته الدرامية، الأولى: شبقه الجنسى، ورغبته العارمة فى إيجاد امرأة يتزوجها:

".. إننى أبحث عن النساء، عطر النساء، عرق النساء، وأفكر فى شراء تليفزيون ملون حتى تشبع عينى منهم (...) أنا شجرة محمد على، لا أجد امرأة أتزوجها، ألا توجد فتاة واحدة شجاعة تتقدم لى فتنهى عجزى وتئد نسيانى؟! ألا توجد زميلة تقدم لى أختها أو صديقتها زوجة. ما بال النساء يتخلين عن دورهن التاريخى فى اصطياد الرجال؟.." **(النص، ص٧٤)**

تصاحب هذه الأزمة شجرة طوال الرواية بحيث تصبح محور حياته بالكامل، فلا يكاد يخلو جزء من أجزاء الرواية العشرة من عطش شجرة للنساء:

لا شىء. فقط أفكر فى الزواج. **(الرواية، ص١٧)**

.. أننى منذ بداية الحرب أحلم أحلاماً جنسية.. **(الرواية ، ص٢١)**

أى امرأة تضىء الآن فضاء هذا البيت الجهم؟ وكيف أجدها؟ **(الرواية، ص٣٧)**

أدهشنى اجتياحى بفوران جنسى غريب. **(الرواية، ص٤٨)**

.. وفكرت أن أشرع فى التجول بين الإدارات الفرعية بعيداً عن حجرتى التى تحاصرنى بالتراب والملفات أتشمم رائحة الجنس الآخر.. **(الرواية، ص٦٧)**

أصابتنى سورة جنس موتورة فأخذت أدور على المكاتب أتلصص على سيقان النساء (...) وأطل على صدورهن من خلف الثياب

أتشمم عطرهن الرخيص الفاقع، وأتصورهن فى أوضاع الجماع مع أزواجهن.. (الرواية، ص٨٥)

فكرت أني سأعيش وحيدا حتى الموت، وفكرت أذهب إلى عبده الفكهانى يزوجنى. أجل يبيعنى امرأة ويشترينى! (الرواية، ص٩١)

انتهى الإرسال التليفزيونى وأنا أفكر فى الرقصة الغربية التى عرضها برنامج "اخترنا لك" حيث انتهت وأيادى الراقصين من الرجال تتوسط بالضبط مؤخرات الراقصات فى لقطة قريبة كادت تقفز من الشاشة إلى وجهى.. (الرواية، ص٩٢)

وفى الوقت الذى تزخر فيه الرواية بشبق شجرة إلى النساء، نجد أن النص يختزل هذا الهوس النسائى لدى شجرة فى هذا المونولوج فى مفتتح ومختتم الرواية، وهذا التكرار يجعل ما يقع بين المونولوجين المتماثلين هو تفسير لتلك الأزمات التى تفجرت أمام المتلقى منذ اللحظة الأولى. فى حين أن الرواية تكشف شخصية شجرة للقارئ تدريجيًا حتى يصل إلى ذروة أزمته فيردد المونولوج السابق. ثم تحل الأزمة بزواجه فى نهاية الرواية، فى حين ينتهى النص المسرحى عند هذه النقطة.

أما أزمة شجرة الثانية فهى تتمثل فى ضميره، حيث أنه يختلس من المبالغ المصروفة لعمال شركته للخروج فى مسيرات استقبال الرؤساء، والتى تؤرقه طوال الرواية/النص حتى ينفجر فى هذا المونولوج:

سأستقبل بيجين وأم بيجين..سأجعل العمال يحيونه، لن أسرقهم هذه المرة، سأجلس فى المقهى، فى الظل، وسأتركهم فى الشارع الواسع فى الشمس، بالضبط فى ميدان المحطة، حيث تبتعد العمارات وتصبح المنطقة بؤرة للضوء تسقط فوقها الأشعة فى الظهيرة حزمة واحدة عريضة لعينة كالهجير، ولن أتخلى عن هذه المهمة القذرة (النص، ص٧٤)

يضع سامى إسماعيل بهذا المونولوج، شخصية شجرة أمام القارئ منذ البداية بأبعادها وأشكالها التى رسمها إبراهيم عبد المجيد عبر الرواية؛ تلك الشخصية الانتهازية والتى هى إفراز طبيعى لمرحلة الانفتاح.

ولا يدل هذا المونولوج الانفجارى بالضرورة على قوة الشخصية، فالواقع أن شجرة لا يتمكن من المواجهة، بل ينفجر وحيداً، لذا يلقى شجرة هذا المونولوج فى بداية ونهاية النص وهو وحيد على خشبة المسرح، وهو يذكر أيضاً، فى النص عجزه عن هذا الانفجار فى حواره مع صديقه حسنين:

> شجرة: تعرف يا حسنين أنا كان نفسى فى إيه، كان نفسى أصرخ فيهم كلهم وأقول أيوه أنا بتاع المظاهرات ايوه أنا اللى حطمت عواميد النور، وكسرت الشبابيك وحرقت المواصلات والملاهى وأقسام البوليس، أيوه أنا مش بتاع المظاهرات السلمية ولا حاجة، ده أنا نصاب ومحتال ومفيش مرة كملت مظاهرة، ياه كان نفسى أصرخ وأقولهم كل حاجة، بس ماقدرتش يا حسنين.
> **(النص، ص٨٧)**

وهو ينتظر خروج الدكرورى من المسرح حتى ينفجر فى مونولوج آخر:

> شجرة: (ينصرف الدكرورى، ويتم إطفاء إضاءة خشبة المسرح وينزل شجرة من على خشبة المسرح موجهاً حديثه إلى الجمهور) إتفوه، طز فى بيجين وأم بيجين، طز فيك انت كمان يا دكرورى الكلب، أنا مش عارف إنت أى نوع من البشر، إبليس ولا ملاك، ولا شيطان ولا إيه بالضبط ولا حتى أنا أنا أبقى مين، اتفوه على بيجين وأم بيجين وإذا كان وصل إسكندرية ولا موصلش أنا عاوز أتجوز. **(النص، ص١٠١)**

٣-٢-٢ مونولوج البوح:

استخدم سامى إسماعيل فى النص المسرحى تقنية مونولوج البوح لشخصية شجرة، مما يجعل المتلقى وكأنه يرى لقطة مقربة للشخصية فى حالة ضعف، فلا ينص النص المرافق أو الإرشادات المسرحية هنا إلى أن شجرة يوجه حديثه مباشرة للجمهور كما فى مونولوجاته الانفجارية، إلا أنه يمكن القول إن المونولوج كتب مفترضًا المتلقى والهدف منه إيصال معلومات معينة عن شخصية شجرة، هنا يعطى المونولوج تأثيراً أقوى من السرد المباشر للقارئ، حيث أن التلصص على الشخصية وهى فى لحظة ضعف يعظم من تعاطف المتلقى مع الشخصية أكثر من الشكوى أو البوح المباشر.

ولشجرة ثلاثة مونولوجات يبوح فيها بما يؤرقه: الأول وهو يجلس وحيداً فى المقهى بعد أن يقوم بالنصب على الشركة وعلى العمال باستيلائه على نصف المبلغ المقرر للعمال نظير الخروج فى مسيرة سلمية لاستقبال نيكسون، وهى المسيرة التى لم يكملها:

> (يضاء على شجرة وهو يدخل المقهى وقبل أن يحضر له الجرسون)
>
> شجرة: أمى دلوقتى زمانها فى وسط البيت، بتراقب وهى ساكتة حركة الفراخ، وتحدف لهم بقايا النخالة المعجونة بالميه، يا ترى يمكن يجى فى بالها دلوقتى إن شجرة محمد على، صاحب الاسم الغريب بيرتكب جريمة (يقول ذلك باستغراب وبخبث). ستون عاملا فى ربع جنيه، يعنى خمستاشر جنيه، فكرت بينى وبين نفسى أدى لزينهم خمسة جنيه، وقولت ده يعنى مشاركته ليه فى الجريمة، إديته تلاتة وابتسمت من الخبث اللى صابنى فجأة. وتوفر لى اتناشر جنيه. **(النص، ص٧٦)**

يبدأ شجرة مونولوجه القصير بأزمة ضمير، فهو يعترف بأنه يرتكب جريمة، وهذا ينطوى فى حد ذاته على إحساس بالذنب تجاه ما يرتكبه، ويتساءل إذا ما كانت أمه

تعلم بذلك، حيث أن الأم هى مرآة الابن، وعادة ما يخشى الأبناء أن تكتشف أمهاتهم أنهم يخطئون بل ويرتكبون جريمة. وتربط شجرة بأمه علاقة خاصة، فهو شديد الضعف تجاهها حيث هى كل ما تبقى له فى الدنيا أو الجذر الوحيد الذى يربطه بالأرض، ويلخص لذاته علاقته بأمه: "هل تمنى رجل فى هذا العالم أن يكون امرأة؟.. أنا. لو ولدت بنتا ربما آنست وحدة أمى." **(الرواية، ص٣٢)** ويبوح لأصدقائه بإحساسه تجاهها فى مونولوج ثان قصير فى المشهد السادس فى النص المسرحى.

بالعودة إلى المونولوج الأول، يمكن القول إن شجرة فى لحظة ضعف شديدة، تجعل المتلقى يتعاطف معه مؤقتًا، بعد أن يكون قد حكم عليه بأنه نصاب فى المشهد السابق. ولكن سرعان ما تتحول لحظة الضعف هذه إلى مكر وخبث (يقول ذلك باستغراب وخبث) ويتحول المونولوج من بوح إلى سرد ما حدث مع شعور شجرة بالخبث.. ويعقب المونولوج عاقبة أخلاقية صغيرة مباشرة عندما يأتى الجرسون فيطلب 'سكالوب' فلا يجده فيرد: يادى العكننة.. هذه العاقبة تريح مؤقتًا ضمير المتلقى.

أما مونولوج البوح الثالث لشجرة فى النص، فيحزن فيه ويترحم على بيت الياسمين الذى اشتراه المقدس يحيى المقاول ليبنى مكانه عمارة، شأن كل البيوت الجميلة التى هُدِمَت فى فترة السبعينيات لكى يتم بناء عمارات أسمنتية قبيحة مكانها. وبيت الياسمين يسكنه فتيات جميلات أشبه أن يكون أسطوريات، كما أنه رمز لهذا الجمال الذى تحول إلى قبح:

> شجرة:.. ياه ألوف لأطنان من الحديد والأسمنت والزلط تتحط فوق الوجه الجميل اللى ماشفتش زيه أبداً، يا ترى إنت فين دلوقت، عايشه ولا ميتة، يا ترى حاشوفك تانى ولا مش حتيجى الفرصة، معقولة المقدس يحيى المعفن النصاب ح يملك بيت أقدم من عمرى وعمره، معقولة الموازين اختلت للدرجة دى، انت فين يا عبد السلام، تعالى شوف اللى بيحصل لبيت الياسمين.
>
> **(النص، ص١٠٠)**

شجرة ليس الشخصية الوحيدة فى النص التى تستخدم تقنية مونولوج البوح وإنما يستخدمها أيضًا عبد السلام صديق شجرة، الذى عانى كثيراً فى فترة الحرب، فقد كان من الجيل الذى مكث ٧ سنوات فى الجيش ما بين النكسة ١٩٦٧ وحرب أكتوبر ١٩٧٣ . ويلخص أزمته فى الرواية "خرجت من الجيش فاكتشفت أنى تجاوزت الثلاثين بثلاث سنوات. حتى الأزياء وتسريحة الشعر وتسوية السوالف تغيرت. لا يستطيع من تجاوز الثلاثين فجأة مثلى أن يفعل شيئًا." **(الرواية، ص٧٢)**

لذا تغلب على مونولوجاته المباشرة والحماسية وفى بعض الأحيان البوح الذى يصاحبه الحنين، والنوع الأخير له منه مونولوجان، الأول أيضًا عن بيت الياسمين فى المشهد التاسع، يؤكد فيه على ارتباط بيت الياسمين بالجمال فى مقابل القبح الذى تخلفه الحرب وراءها. ولكن فى حين يدل مونولوج شجرة السابق على التحول الاجتماعى الذى أصاب المجتمع متمثلاً فيما حدث لبيت الياسمين، يدل مونولوج عبد السلام عن الأزمة السياسية التى تعيشها البلاد فهو يقابل بين رائحة الياسمين المنبعثة من البيت وبين رائحة الدخان والبارود فى الحرب.

رغم قصر المونولوج، ورغم أنه من المفترض أنه جزء من حوار بين عبد السلام وشجرة فإن الدارسة قد اعتبرته مونولوجًا فاستخدام الكاتب للفعل (يقاطعه) وبدء الحوار بـ (صدقنى يا شجرة) يدل على أن عبد السلام فى لحظة مع النفس، رغم وجود شجرة، وأنه فى لحظة استرجاع وبوح بما يعنيه له بيت الياسمين.

أما المونولوج الثانى الذى يبوح فيه عبد السلام بما يؤرقه، ففيه قدر كبير من الاستسلام والإحساس بالفشل والضياع الذى صاحب الكثير ممن عاصروا تلك الفترة فى تاريخ مصر:

> عبد السلام: (مواصلاً حديثه) وأنا زيكم وأكثر منكم، مش لاقى حاجة تهزنى من جوايا، عمل روتينى ممل فى التفتيش الزراعى برشيد، ما باروحش فى معظم الأيام، بطنش ويكبر دماغى، وبنام

لغاية الضهر، ومفيش حد بيحاسبنى، لو سألتنى فى الزراعة
هتلاقينى نسيتها، صدقنى، ولو سألتنى عن وظيفة ثانية
حقولك مهندس زراعى، إحنا مش ناجحين فى حياتنا يا شجرة
ولا حتى فاشلين، واقفين فى الوسط فى المنطقة اللى ملهاش معنى،
فى الفضاء، فى الخلا.

(النص، ص٩٥)

مرة ثانية، رغم أن الأسطر السابقة ترد ضمن حوار بين عبد السلام وشجرة، فإن (مواصلاً حديثه) تعطى دلالة على أن عبد السلام يسترسل فى الحديث مع نفسه دون أن يسمع الطرف الثانى، لذا اعتبرته الدارسة مونولوجاً.

شجرة فى الرواية/ النص هو نموذج لبطل مرحلة الانفتاح، ذلك الانتهازى الذى لا يتورع عن تزييف الهتافات فى مقابل المال، أما عبد السلام فهو نموذج للمحارب الذى لم يجد بعد المعركة سوى واقع اجتماعى بائس ويائس، إذن هناك فارق بين النموذجين؛ فالنص الروائى/ المسرحى ".. يبين كيف أن الشخصية التى تخضع لمفردات الواقع، بكل سلبياته، تستطيع أن ترتقى، وتحقق طموحها فى حين أن الشخصية صاحبة المثل، تجد نفسها فى حالة ضياع متواصل." ("نسيج التجربة الروائية فى بيت الياسمين"، ١٩٨٧).

إن استخدام سامى إسماعيل لتقنية المونولوج الخارج من الحوار بين هاتين الشخصيتين يؤكد على انفصال عالم كل منهما عن الآخر رغم صداقتهما، ويدل على عدم التواصل الحقيقى فيما بينهما ذلك أن "..الحوار الذى يستبطن ويتحول إلى مونولوج داخلى حقيقى يمكن أن يشير إلى عدم الثقة فى إمكانية التوصيل بين الرجال ويمكن أن يعطى شكلاً لإبراز الأنا أو يمكن أن يشير إلى نوع من الرقابة الاجتماعية أو النفسية.
(علامات العمل الدرامى، ص ٣٣٢)

٣-٢-٣ المونولوج الحماسى :

ذكرت الدارسة من قبل أن شخصية عبد السلام، فى النص، تلقى مونولوجات حماسية، تتميز لغتها بالمباشرة، وهذه اللغة قد تكون غريبة على متلقى النص/العرض الذى يعيش فى بداية القرن الواحد والعشرين، لكنه لم يكن غريبًا على زمن أحداث الرواية فى فترة أواخر الستينات والسبعينات، حيث كانت مصر تمر بظروف الحرب، التى فرضت على الساسة استخدام اللهجة الحماسية والمباشرة فى الخطاب، مما انعكس على الخطاب الاجتماعى العام والتفاف الشعب حول هدف قومى هو المواجهة. لذا سوف تواجه الممثل الذى يقوم بأداء تلك الشخصية، الآن، مشكلة كيفية أداء تلك المونولوجات دون إحداث انفصال عن المتلقى الذى لم يعد يتكلم بهذه اللغة.

يلقى عبد السلام، فى حواره مع شجرة، مونولوجين يقعان تحت تصنيف المونولوجات الحماسية، عن ظروف الحرب والوضع السياسى لمصر، الأول يبدأ فيه بالحديث عن نفسه، فيعرف المتلقى أنه تخرج من كلية الزراعة، ثم يتحول الحوار تدريجيًا إلى الكلام عن مصر وعن هزيمة ٦٧، ثم يعود مرة أخرى للحديث عن ذاته، ثم تبدأ اللهجة الحماسية فى النصف الثانى من المونولوج:

> عبد السلام:.. إحنا مش حنفضل كده يا شجرة، لأ لازم نتغير، أيوه لو فضلنا واقفين محلك سر يبقى هنخسر كتير، وده مش قانون الحياة يا شجرة، لازم نفترق وده الطبيعى، لازم نتفطم عن الوطن، ونبعد عن الأرض دى علشان نقرب منها قوى، ونحس بيها، ولازم كل واحد منا يشق طريقه ويفكر فى حياته.
>
> (النص، ص٩٤)؛ (التشديد من قبل الدارسة)

إن استخدام ضمير المتكلم الجمع (نحن)، وتكرار كلمة (لازم) التى تؤدى معنى وجوب فعل شىء، تجعل شخصية عبد السلام تبدو وكأنها تملك فى يدها خريطة لما يجب فعله فى مثل هذه الحالة، وهى الطريقة التى يستخدمها الخطباء السياسيون أو الدينيون حين يريدون توجيه المتلقين توجيهًا معينًا.

ثم يعود عبد السلام مرة أخرى لاستخدام اللهجة الحماسية، فى مونولوج لاحق، نابع من نفس الحوار بينه وبين شجرة:

> عبد السلام: غلط يا شجرة، مش لازم نعيش وبس، لازم نعيش أحرار، وتبقى قراراتنا فى إيدينا، لازم تهزنا كل الأحداث اللى حوالينا، لازم نبكى ونتألم على المشردين فى القدس والضفة والجليل والجنوب، لازم نبكى ونتألم على القدس اللى بتنتهك حرمتها، وما نقفش عند حدود البكا والألم، فاهمنى يا شجرة (يسمع صوت فيروز وهى تشدو: فيكن تنسوا وطنكم) (النص، ص٩٥)؛
> (التشديد من قبل الدارسة)

إن تكرار كلمة لازم فى المونولوج السابق تؤكد على اللهجة الحماسية الموجودة. وبرغم أن الحديث موجه لشجرة، فإن فيه إلهاب لحماسة المتلقى، فالضمير المتكلم الجمع (نحن) المكتوب به المونولوج، بدلاً من استخدام المثنى، يعطى دلالة على أن الحديث يتجاوز عبد السلام وشجرة ليشمل المتلقى. كما أن اختتام المونولوج بأغنية فيروز فيكو تنسوا وطنكن، هو تأكيد على اللهجة الحماسية التى تغلف كلمات عبد السلام، وتجعل المتلقى جزءا من الحدث، فبعد أن استخدم سامى إسماعيل ضمير المتكلم الجمع (نحن) الذى يشرك المتلقى جزئيًا فى مسئولية ما يلزم عمله، فإنه يستخدم أغنية كلماتها تستخدم ضمير المخاطب الجمع (فيكو) (تنسوا) (وطنكن)، ليصبح المتلقى مسئولاً كليًا عن ما يدور حوله من أحداث.

هكذا تحول المونولوج إلى خطبة مباشرة موجهة للجمهور وهو ما لم يعد دارجًا، من وجهة نظر الدارسة، فى المسرح المعاصر مما يجعلها تتساءل عن مدى تجاوب المتلقى فى بداية الألفية إلى هذا الخطاب المباشر، ومحاولات إلهاب الحماسة، واستخدام الشعارات التى كانت تؤثر فى متلقى الستينات والسبعينات من القرن العشرين الذى عاش تلك الأحداث وتأثر بها.

إن مونولوجات (البوح، والحماسية) التى يسردها عبد السلام فى النص المسرحى **بيت الياسمين**، والتى أوردتها الدارسة أعلاه، تأتى فى الرواية على شكل سرد قصة من الماضى على لسان شجرة (الراوى) حيث يتذكر آخر لقاء بينه وبين عبد السلام قبل سفره إلى العراق.

وإذا كانت تلك القصة السردية التى يحكيها شجرة وحده فى الرواية قد تحولت إلى حوار مسرحى، بين شجرة وعبد السلام، يحدث (هنا والآن) أمام المتلقى، إلا أنه لم يفقد طابعه السردى والذى تحول من سرد قصة من الماضى إلى مونولوج.

٣-٢-٤ المونولوج الشعري:

كتب سامى إسماعيل على لسان شخصيته الرئيسة شجرة مونولوجاً شعرياً عن مدينة الإسكندرية:

شجرة: الإسكندرية مدينة جميلة وصغيرة، فى كل ليلة بتغسل شعرها بمية البحر وتستحمى وتنام، ومع كل طلعة صبح بتصحى وتطلع الشمس تجفف شعرها، تستقبل العشاق والتجار، والسماسرة، الإسكندرية مدينة مسحورة بتطرد شوائبها حتى لو اختفى الزبالون وعربيات الرش، فيه اتفاق بينها وبين أشباح سرية أنها تبقى جميلة دايماً، فى الوقت ده من كل سنة بيملاها الضوء المبهر. حتى البحر بيبقى وديع وصافى. **(النص، ص٧٥)**

والمونولوج مأخوذ عن مقطعين فى الرواية، يتحدث فيهما إبراهيم عبد المجيد، على لسان شجرة، عن الإسكندرية من وجهة نظره، ضمن وصف يطول لصفحتين من الرواية عن شوارع الإسكندرية:

الإسكندرية فى هذا الوقت من كل عام تكون واسعة بالضوء المبهر. يرتاح بحرها فى لا مبالاة، وتفتح البيوت نوافذها كامرأة تجفف شعرها تحت ضوء الشمس، والفتيات تمرحن فى الشارع.

(الرواية، ص٨)

.. هذه المدينة الصغيرة مسحورة تطرد شوائبها حتى لو اختفى منها الزبالون وسيارات الرش الليلية. اتفاق بينها وبين أشباح سرية أن تظل جميلة..

(الرواية، ص٩)

إن تشبيه الإسكندرية بالمرأة، فى الرواية والنص، مجاز شعرى، ولكنه ليس جديداً إذ يتكرر أن "يتمثل بعض روايات كتاب الستينات المدينة بوصفها امرأة، مسقطاً دلالات الثانية على الأولى، نازعًا إلى تحويل العلاقة بالمدينة إلى علاقة عشق، أو توق، أو هجران، أو حتى لقاء جنسى عابر.." **(الرواية والمدينة، ص ٢٥٠)**، يسقط عبد المجيد دلالات المرأة الجميلة الحرة على مدينة الإسكندرية، كما يصفها بالمدينة المسحورة، كل هذا يضفى عليها صوراً شعرية أخرى.

هذا الوصف الشاعرى لمدينة الإسكندرية على لسان شجرة، يعقبه أول فعل إجرامى للشخصية ذاتها، فى الرواية، مما يحدث صدمة لدى المتلقى تجاه الشخصية. أما فى النص المسرحى، يتوسط هذا المونولوج الشعرى ومشهد نصب شجرة على العمال، مقطع من قصيدة الإسكندرية للشاعر عبد المنعم رمضان على لسان الراوى. وترى الدارسة أن هذا المقطع قد أضعف كثيراً من تأثير كل من المونولوج السابق عليه، ومن المشهد الذى يليه، وبخاصة أنه لم يضف جديد عن مدينة الإسكندرية، فقد وصفها أيضًا بالأنثى أو لم يناقض ما سبق وصفه حتى يكون له مبرر درامى.

٣-٣ سرد قصة من الماضى:

سرد قصة من الماضى هو أحد التقنيات التى يستخدمها الحوار المسرحى، وقد أوردها حازم شحاتة فى كتابه **الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان** ضمن الأنساق التركيبية للحوار، وقد استعارتها الدارسة هنا لأنها عند دراستها للحوار المسرحى فى نص **بيت الياسمين** وجدت أنه معتمد على السرد بأشكال مختلفة منها المونولوج الذى تحدثت عنه الدارسة فى النقطة السابقة، ومنها سرد قصة من الماضى.

إن القصة التى يتم سردها فى الحوار هنا قد تكون مجرد جُمَلٍ قصيرة تستخدم الأفعال الماضية، ويكون الغرض منها ذكر معلومات محددة:

شجرة: عندك حق، ماقولتليش أخبار صاحبك راشد إيه؟

هانى: بعد ما اتخرج من كلية الطب، دخل الجيش وقابلته مرة ماشوفتوش بعد كده. **(النص، ص٧٧)**

الدكرورى: الجبان كتب الجواب ده بخط وحش، وبعته فى البوستة، ورياسة الجمهورية حولت الجواب للشركة، وكتبت عليه تلقينا هذه الرسالة.. **(النص، ص٨١)**

شجرة: قابلته، وقلتله إدينى مهلة لآخر السنة، شكله كان خايف منى، وافق ومشى. **(النص، ص٨٨)**

الدكرورى: أكيد يا شجرة أفندى، الخبر أكيد، بعد مظاهرات يناير اللى فات، وبعد مظاهرة سيد برشو، اكتشفوا إن الشركة وكر الشيوعيين، والغريبة إنهم حاولوا يدوروا على صاحبك سيد برشو، وإيه فص ملح وداب. والأسبوع اللى فات قبضوا على مجموعة من العمال، ولما لاقوا المسألة كبرت، شالوا رئيس مجلس الإدارة. **(النص، ص٩٢)**؛ (التشديد من قبل الدارسة)

تلك القصص تحتوى على أفعال، شخصيات، أماكن، لم يستغلها سامى إسماعيل فى كتابة مشاهد مسرحية تعتمد على هذا الوصف، بدلاً من اللجوء إلى السرد المباشر الذى لا يحرك الحدث ولا الزمن كما يجب أن يفعل النص المسرحى.

مرات أخرى، يقوم سامى إسماعيل بسرد قصص من الماضى، وقد يطول سرد القصة، وتتعدد على ألسنة الشخصيات فى حوار يكون الغرض منه تذكر أحداث ماضية جمعت بينهم، إلى جانب ذكر معلومات هامة عن الشخصيات:

حسنين: (يخاطب شجرة) ست سنين عدت عليك وأنت فى الدخيلة، مزروع فى مكانك، وماتعرفش حد، ولا حد يعرفك، فى حالك

(...)

شجرة: اللهم احفظنا، الحمد لله يا سيدى، أنا فى الدخيلة بقالى ست سنين، وماحدش شك فيه.

حسنين: طبعًا يا سيدى، ماهما عرفوا من شهامتك كثير، كفايا البنت اللى أنقذتها من الغرق.

شجرة: ياه أنت لسه فاكر، وبعدين هو أنا أنقذتها لوحدى، مش كنت معايا ومن يومها وإحنا أصحاب وأنت اللى عرفتنى على شلة النحس دى.

(...)

حسنين: من ناحية المكسب هو كسبان كثير، مش شيفين ضحكته مجلجلة إزاى (يرتفع صوت عبد السلام بالضحك) الراجل راجع من الحرب بعد ما اتزنق بما فيه الكفاية، يكفى ياخويا إنه بعد الحرب ما انتهت تنيته محاصر مع قوات الجيش الثالث، والراجل راجع لينا منتصر ومن حقه يفرح، معلش يا دكتور. (النص، ص٧٨)؛ (التشديد من قبل الدارسة)

فإلى جانب المعلومات المتضمنة فى الحوار السابق عن كيفية التقاء الشخصيات الثلاث أطراف الحوار (شجرة، حسنين، عبد السلام).. يتعرف المتلقى على معلومات هامة عن كل شخصية تُكَوِن جزء من الصورة التى يرسمها المتلقى فى ذهنه؛ فعبد السلام قد عانى من فترة الحرب كثيراً ويكون هذا مبرر هروبه بالسفر إلى العراق فيما بعد، كذلك يعرف المتلقى معلومات هامة عن شجرة (الشخصية الرئيسة) فمن الحوار السابق يتضح أنه وحيد ومنطوى على نفسه، وأنه شهم فقد أنقذ فتاة من الغرق، تلك الصفة هامة جداً فهى إلى جانب لحظات الضعف التى يبوح فيها شجرة لنفسه بأنه يرتكب جريمة، كما ذكرت الدارسة فى النقطة السابقة، تقوم بتكوين صورة متوازنة عن شجرة، بعد أن يصدم المتلقى فى المشهد الأول برؤيته يقوم بالنصب على شركته وعلى العمال. ويظل النص، مثله مثل الرواية، فى التأرجح بين صفات شجرة الطيبة، وبين استمراره فى النصب على الشركة وعلى العمال، حتى ينفجر معلناً بأنه لن يستمر فى ذلك.

يوضح حازم شحاتة، ما يقصده بسرد قصة من الماضى فيقول أنه يعنى أن "تحكى الشخصيات عن نفسها أو تقدم حكايات عن غيرها تكون بمثابة أمثولات" (الفعل المسرحى، ص١٦١)

وجدت الدارسة، أن سامى إسماعيل قد استخدم تقنية سرد قصة من الماضى بنفس المعنى والوظيفة التى حددها حازم شحاتة، فى النص، فيسرد على لسان شجرة، مثلما فعل إبراهيم عبد المجيد فى الرواية، قصة عن مدرس اللغة العربية فى صغره، تكون القصة فى نصفها الأول بمثابة أمثولة أو حكمة، وفى نصفها الثانى يسرد شجرة تأثير القصة عليه:

> شجرة: الله يصبحه بالخير بقى مدرس العربى اللى كان عندنا فى الثانوى، كان دايماً يقول لنا الحياة يا أولاد أكبر من إنها تقف قدام أى حزن أو دموع، كل اللى عليكم إذا اتضايقتم أو حزنتم امسكوا ورقة وقلم واكتبوا جواب للى يضايقكم أو زعلكم

عاتبه.. اشتمه، بعد شوية ح تهدوا وتقطعوا الجواب، وأنا من أسبوعين، افتكرت أمى اللى عايشه معايا فى نفس البيت، حسيت إنها زعلانة منى، علشان موضوع البيت، قلت اكتب لها جواب أصالحها فيه وأقولها سامحى ابنك شجرة، اللى عايز ينسيكى أبوه عايز ينسيكى كل ذكرياتك الحلوة والمرة فى لحظة.
(النص، ص٨١)؛ (التشديد من قبل الدارسة)

ورغم تأثير القصة الشاعرى على شجرة وعلى المتلقى، يفاجأ الأخير بأن شجرة يفعل فعلاً شريراً وبدلاً من أن يطلب من والدته السماح، يكتب جواباً موجهاً لرئاسة الجمهورية يشتكى فيه رئيس مجلس إدارة شركته لرفضه إرسال العمال إلى القاهرة للاحتفال بعيد العمال، وذلك حتى يخرج شجرة معهم فى هذه المهمة ويتقاسم المبلغ المقرر للعمال كما يفعل دائماً.

ترى الدارسة، أن ما يضعف من قوة تأثير التناقض بين القصة الإنسانية ورغبة شجرة الشديدة فى التخفيف عن أمه، وبين فعله الشرير، أن سبق سرد القصة مباشرة مشهد بين شجرة والدكرورى نقيب العمال، كشف فيه الدكرورى عن أن هناك خطاباً قد تم إرساله، ومما يقلل مرة أخرى من المفاجأة، أنه بعد أن يخبر الدكرورى شجرة بقصة الخطاب، وأن شجرة هو المسئول عن المهمة، يكتب سامى إسماعيل:

"شجرة: (بخبث) يعنى ماطلبوش حد يسافر؟!" (النص، ص٨١)

إن وصف أداء الشخصية هنا بالخبث، ينتج علامة لدى المتلقى بأن شجرة له يد فى هذا الجواب، مما يضعف من تأثير القصة المسرودة بعد هذا المشهد، على عكس الرواية، التى تفاجئ القارئ تماماً بعد الشحنة العاطفية المصاحبة لسرد شجرة عن مدرس الثانوى وعن تأثير ذلك عليه، بموقف شجرة الجبان تجاه شركته.

وإذا كان المسرح يختلف عن السرد بأنه مجموعة من الأفعال، فإن الفعل المسرحى قد تم عندما سرد شجرة قصة مدرس العربى ثم كتب الخطاب، لم يكن

سامى إسماعيل بحاجة إلى أن يسرد الدكرورى قبلها مباشرة ما حدث إذا كان المتلقى سوف يراه، على عكس الرواية التى لا تعتمد على السرد كأداة لحكى ما تم، ما يتم، وما سوف يتم.

يستخدم سامى إسماعيل تقنية سرد قصة من الماضى، مرة أخرى على لسان كل من شجرة وعبد السلام، ليصف من خلالهما الوضع الاقتصادى فى مصر فى فترة السبعينات، مع تطبيق سياسة الانفتاح، وانتشار الفهلوة:

> شجرة: أنت بتقول فيها، يا سيدى ما أنا نابنى من الحب نايب، صاحبك عبده الفكهانى اصطادنى بعد يومين من كتابة عقد الشقة، وقالى مواد البنا غليت والأسعار ولعت، عايز متين جنيه، وبعد ما اديتهمله بتلات أيام، قابلنى تانى فى الشارع قالى عايز متين جنيه تانيين، أنا مش مستعجل ولا باستعجلك، الشقة ممكن تستناك سنة، اتنين، تلاتة، ولما قلتله معايش قال لى اكتب لى وصل أمانة استلفه من تاجر لحسابك. (النص، ص٨٢)

٣-٤ سرد أفعال مستمرة:

استخدم سامى إسماعيل، فى الحوار فى النص المسرحى، تقنية سردية أخرى، إلى جانب سرد قصة من الماضى، والمونولوج، وهى تقنية سرد أفعال مستمرة.

وإذا كان سرد قصة من الماضى، على لسان إحدى الشخصيات، له ما يبرره فى حاجة الكاتب لنقل معلومات معينة بشأن أحداث مضت دون اللجوء إلى تجسيد تلك الأحداث على خشبة المسرح، فإن السرد لأفعال مستمرة حدثت، وتحدث وسوف تحدث، كان من الممكن استغلاله، من وجهة نظر الدارسة لتتحول إلى أفعال مسرحية بدلاً من تحويلها من سرد فى الرواية إلى سرد فى الحوار المسرحى، وكان من شأنه أن يثرى النص/ العرض المسرحى.

يسرد شجرة لأصدقائه، الحياة التى أصبحت تعيشها أمه، فى الشقة الجديدة التى انتقلا إليها:

> شجرة: عايشه فى وحدة فظيعة، قاعدة فى شقة فى الدور الرابع فى عمارة جديدة مفيهاش ولا سريخ ابن يومين، طول النهار قاعدة فى البلكونة بتتفرج على الولاد اللى بيلعبوا على الشط، واللى بيصطادوا السمك والسفن اللى ماشية فى البحر، تصوروا إنها لأول مرة فى حياتها بتشوف سفينة ماشية فى البحر.
>
> (النص، ص٨٣)

كما يسرد كل من شجرة وعبد السلام، فى حوارهما معًا، ما يحدث، من وجهة نظر كل منهما، لبنات بيت الياسمين:

> شجرة: كل يوم الصبح باشوف فيه قمر يطل منه، بنت جميلة بتبص من الشباك زى ما تكون القمر نفسه وساعات باشوفها بالليل، النهارده شاورت لى بإيدها. (...)
>
> عبد السلام: (مواصلاً حديثه) منتهى السعادة عند أهالى الحى أنهم يشوفوهم وبس، ودى دايمًا بتبقى صدف، وعايزنى أصدقك انك بتشوفهم كل يوم (لا ينتظر إجابته) الراجل ومراته مابيسمحوش لبناتهم بالخروج للشارع، ولا حتى مرواح المدرسة أو الشغل أو البص فى الشبابيك.. (النص، ص٨٩)

إن التناقض بين ما يسرده كل من شجرة وعبد السلام عن بيت الياسمين، بين رؤية شجرة يومياً لفتاة جميلة فى بلكونته، وبين تأكيد عبد السلام أن رؤية أية فتاة من فتيات بيت الياسمين هو شيء نادر الحدوث، يضفى جو من الأسطورية على هذا البيت الذى هو رمز للجمال من الناحية المعمارية، ومن ناحية ما هو معروف عن الجمال المبهر لفتياته، كما يدل على أن هذا البيت هو انعكاس لحلم كل شخص عن المكان ".. أنه بيت

تتراءى فيه الإناث فقط، تسكنه البنات فقط وهن يتزوجن سنة بعد سنة حتى يخلو البيت وهو حلم كل شاب، هو حلم ويكاد يكون غير حقيقى، أو أنه من خلق أوهامهم أو من خلق تطلعاتهم الجنسية و الشبقية.."

("ندوة لمناقشة رواية بيت الياسمين"، ١٩٨٨)

ترى الدارسة أنه كان من الممكن للكاتب سامى إسماعيل، تجسيد هذا الحوار على خشبة المسرح، مستعيناً بالعناصر البصرية الموجودة فى الرواية والتى حولها سامى إسماعيل إلى سرد أيضاً فى الحوار، فإذا توقفنا عند الوصف فى المقاطع السابقة ووصف عبد السلام لما يتكرر حدوثه فى بيت الياسمين، لوجدنا أنه ملىء بتجسيد للحركة:

> عبد السلام:.. فيه حركة بتكرر كل كام سنة، تيجى واحدة من البنات راكبة تاكسى مع راجل فى عز النهار، وتنزل شايلة طفل، نفس التاكسى مابيتغيرش، ونفس السواق كمان، تبص حواليها قبل ما تتفتح لها البوابة الحديد تبص على الشبابيك والبلكونات، تعرف الناس إن واحدة من البنات اتجوزت من سنة.
>
> (النص، ص٩٠)

يسرد أيضاً عبد السلام لشجرة موقفاً رآه، يشرح فيه فساد طبقة التجار التى ظهرت فى المجتمع نتيجة سياسة الانفتاح:

> عبد السلام: من يومين تلاتة، كنت واقف على محطة الأتوبيس وسمعت المقدس يحيى بيشرح لواحد واقف جنبه على المحطة، إزاى بيجيب الفلوس من الهوا، عن طريق السمسرة فى البيوت القديمة، بيشتريها لحساب عبده الفكهانى، وقاله عن بيت اشتراه فى الجبل بألف جنيه، وباعه بعد يومين بتلاته، وبيطلعله قرشين حلوين من العملية دى، تجارة السجاد والحصر دى عاملها فترينة يعنى، بيدارى وراها شغل السمسرة. (النص، ص٨٣)

الجدير بالذكر، أن هذا الحدث الذى يسرده عبد السلام، يقع فى إطار الخط الزمنى لأحداث النص المسرحى، فلم يكن هناك ضرورة لسرده بل كان يمكن للكاتب أن يحوله إلى مشهد مسرحى يخضع لقانون "هنا" و"الآن" بدلاً من أن يحكيه عبد السلام، فحضور المشهد فى هذه الحالة يجعل تأثيره أقوى على المتلقى حيث يرى الشخصيات الانتهازية ماثلة أمامه مما يمكنه من اتخاذ موقف تجاهها.

من خلال ما سبق، يمكن القول، أن سامى إسماعيل، فى تحويله رواية **بيت الياسمين**، إلى نص مسرحى، لم يضع بداية رؤية جديدة للرواية التى تقع أحداثها فى الستينات والسبعينات، بحيث تتفق مع الواقع الاجتماعى والسياسى فى أواخر التسعينات زمن كتابته للنص.

ثانيًا: استخدم الكاتب المسرحى تقنيات سردية مختلفة فى كتابة الحوار المسرحى وهى: المونولوج، سرد قصة من الماضى، سرد أفعال مستمرة.. إضافة إلى الراوى الذى يكون دوره سرديًا بالضرورة، فكانت النتيجة أن تحولت الرواية من نص سردى إلى نص سردى آخر، مما أوقف حركة الزمن وفى غالبية النص، مما يناقض طبيعة النص/ العرض المسرحى الذى يتناول الزمن فى حضوره وسريانه، على عكس الرواية.

وأخيراً: فإن اختزال سامى إسماعيل لفترة زمنية هامة فى تاريخ الشخصية الرئيسة شجرة، قد أوقف الفعل المسرحى عند نقطة واحدة لم يتخطاها، فلم يتطور الحدث/ الفعل لكى يصل بالمتلقى إلى الذروة ثم الحل.

الفصل الثانى

المسرحة الأمينة للرواية

"خالتى صفية والدير نموذجًا"

خالتي صفية والدير رواية للكاتب بهاء طاهر نشرت عام ١٩٩١، وحولها الكاتب سعيد حجاج إلى نص مسرحي بنفس العنوان وعرضت على مسرح الهناجر من إخراج ناصر عبد المنعم، عام ١٩٩٨.

تكمن أهمية الرواية، في تناولها العلاقة المتشابكة والمتضافرة بين المسلمين والمسيحيين، وهو ما يظهر بدءاً من عنوان الرواية: خالتي.. صفية.. والدير، حيث خالتي هي علاقة قرابة/ود/رحمة/احترام.. صفية على اسم زوجة الرسول (ص) التي ترمز للصفاء (على عكس ما جاء بالرواية دلالة على تحول المسلمين من الصفاء والسلم الذى هو جوهر الإسلام إلى العنف والرغبة في الانتقام من الآخر).. والدير رمز المسيحية/ التسامح/ الحماية. تلك العلاقة التي تحولت في التسعينات زمن كتابة الرواية إلى فتنة طائفية وخاصة في صعيد مصر مكان الحدث في الرواية.

تبينت الدارسة من القراءة الأولى للنص المسرحي، أن الكاتب سعيد حجاج قد اختار هذه الرواية لاتفاقه معها في وجهة النظر، حيث أنه قد مسرحها بشكل أمين، إن جاز التعبير، فاحتفظ بنفس عنوان الرواية عنواناً لنصه، واحتفظ بالشخصيات كما رسمت في الرواية، وبالعلاقات فيما بينها، كذلك احتفظ بأحداث الرواية، واستعان بالعناصر المسرحية بما لا يضر بالمعنى الأصلي وإنما بما يؤكده.

ترى الدارسة أن قصر الفترة الزمنية بين كتابة الرواية وكتابة النص قد ساهم في ذلك الالتقاء في وجهتي النظر حيث أن الكاتب سعيد حجاج قد عايش نفس الظرف الزمني الذى عايشه الكاتب بهاء طاهر وأثاره لكتابة الرواية.

١- زمن الرواية.. زمن النص:

تقوم الدارسة هنا بدراسة الزمن من زاويتين: الأولى هى التتابع الزمنى (الكرونولوجى) للأحداث، حيث أن ".. ترتيب سرد الأحداث فى الرواية وأولوية ذكرها هو جزء أساسى من تشكيل الرواية تشكيلاً فنيًا.. (بناء الرواية، ص٤٢). أما الزاوية الثانية فهى الأزمنة التى تحتويها الرواية فى سردها للأحداث، والتى تعتمد فى أساسها على الزمن الماضى حتى لو احتوت على أفعال مضارعة سواء فى حوار الشخصيات، أو على لسان الراوى الممثل للزمن الحاضر فى الرواية:

> فإذا جاء حاك يحكو، أو سارد يسرد، حدثًا ما؛ فإن هذا الحدث بحكم وقوعه تحت سلطان الزمن؛ فإنه يتسم بالزمنية. ولما كانت الحكاية، بحكم منطق الأشياء، تتمحض لماضى الزمن، وإلا لما كانت حكاية أصلاً؛ فإن هذا الماضى هو الذى يتحكم فى مسار الأشكال الزمنية التى تعتور عناصر الحكاية. وما نراه من حاضر يستخدم فى السرد؛ فهو لا يعدو كونه كالحاضر الذى يرد فى مثل قولنا: "رأيته يلعب، ويقرأ ويجرى..."؛ فهذه أفعال حاضرة الزمن، أو مستقبلته (تبعًا لاختلاف مصطلحات النحاة العرب ورؤيتهم الغامضة للزمن) شكليًا، أو نحويًا؛ ولكنها تقع فى ماضى الزمن دلاليًا، وسرديًا. (فى نظرية الرواية، ص ٢٣٤، ٢٣٥)

وكما أن الزمن يعد جزءا هامًا فى تشكيل الرواية، فهو كذلك بالنسبة للنص المسرحى، بل ويراه كل من إلين أستون وجورج سافونا العنصر الحاسم فى بنية الحبكة، ويحددان طرقًا أربعًا لعمل الزمن فى النص الدرامى، ما يهم الدارسة منهم الطريقتان الآتيتان:

١- الزمن الحاضر:

وضع المتفرج فى "هنا والآن" الخاصة بالعالم الخيالى الذى يتكشف أثناء أداء الفعل الدرامى. ويشعر المتفرج بهذا مثل مستوى زمنى مستمر "يشار إليه" من آن لآخر، خاصة فى المشاهد الافتتاحية التى تضع المتفرج فى موقف "هنا والآن".

٢- الزمن المتتابع (الكرونولوجى) Chronological :

وهو التتابع الزمنى الخطى للقصة (Fabula) وهو يتألف من المدى الزمنى المتتابع للأحداث، أى الأحداث كما تقع بالترتيب السردى.

(المسرح والعلامات، ص ٤٦)

فإن زمن الرواية الماضى وحضور زمن النص المسرحى، تحدد للكاتب المسرحى تشكيله للنص، للحفاظ على القصة من ناحية وعلى درامية النص وملائمته للعرض على خشبة المسرح من ناحية أخرى، كذلك فإن اختياره لنقطة انطلاق الأحداث وتتابعها تشكل جزءا هاماً فى بنية النص المسرحى.

١-١ تفتيت الزمن الروائى.. تسلسل الزمن المسرحى:

رغم احتفاظ سعيد حجاج فى نصه "خالتى صفية والدير" بأحداث الرواية كما كتبها بهاء طاهر، إلا أنه اختلف فى الترتيب الزمنى لتلك الأحداث، ينبع هذا الاختلاف بداية من اختلاف التقسيم فى العملين؛ فقد قسم بهاء طاهر روايته إلى أربعة فصول وخاتمة، يحتوى كل فصل منها على سرد الكاتب لشخصية من الشخصيات - كما يتضح من عناوين الفصول فيما عدا الفصل الأخير بعنوان النكسة والذى استغنى عنه حجاج فى نصه - وذلك بغض النظر عن زمن الأحداث فنجد كل فصل يتذبذب بين

ماض الشخصية وحاضرها وبين حاضر الراوى، وتتقاطع الأزمنة فى الفصول مع بعضها البعض عند سرد أحداث ترتبط بوجود الشخصيات المروى عنها فى كل فصل، فطبيعة الرواية أنها يمكن أن تشمل ".. مجموعة من الحكايات يحيل بعضها على بعض، وينطلق بعضها من بعض؛ فتتداخل الأزمنة مع تداخل السرد، وتتنسج الخيوط مع الخيوط الزمنية الأخرى.." **(فى نظرية الرواية، ص ٢٢٤)**. وإذا كانت عناوين الفصول الثلاثة الأولى فى الرواية تشتمل على شخصية/شخصيات: المقدس بشاى، صفية، المطاريد، فكان من الطبيعى أن تتداخل الأزمنة المحكية فى الرواية:

> ذلك أن ظهور أكثر من شخصية رئيسية فى القصة يقتضى الانتقال من واحدة إلى أخرى وترك الخط الزمنى الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الأولى لحياتها. فالتزامن فى الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع فى النص ويتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها فى زمن لاحق. ولذلك كان التسلسل النصى للزمن فى الرواية من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك من الأبنية الهامة فى الرواية.
> **(بناء الرواية، ص ٥٥)**

أما سعيد حجاج فقد كتب نصه المسرحى فى شكل لوحات/ مشاهد متصلة فى خط زمنى صاعد، فيطرح الشخصيات جميعًا فى تطورها من ماضيها إلى حاضرها، ونادراً ما يعود إلى حاضر الراوى الذى هو حاضر القارئ. هذا الاختلاف الزمنى لا يعكس وجهة نظر مغايرة للنص وإنما هو اختيار لشكل كتابة النص المسرحى بما يلاءم شروط الدراما، وظروف العرض المسرحى.. ذلك أن:

> النص الدرامى لا يملك زمن الشخصية، أى إنه لا يمكنه أن يواجه زمن شخصين ويشير إلى ماض/ حاضر بالنسبة

الشخصيات (الكلام enunciado) وللراوى (السرد enunciacion) وعندما تحدث عملية مواجهة بين زمنين فإن هذا يحدث فى ظروف محدودة جداً داخل عالم الخيال فى الحكاية، وتتعلق بنفس الأشخاص ومشوارهم الزمنى. فعلى عكس ما يحدث فى القصة فإن الدراما لا يمكنها مقارنة زمنين من كل الزوايا لأنها ينقصها زمن الراوى وهو خارج عن عالم الخيال للشخصيات وبالطبع خارج عن زمنها.

(علامات العمل الدرامى، ص٤٣٠)

كما أن طبيعة المسرح الآنية التى تجعل الأحداث تدور هنا/ الآن أمام المتفرج، هى ما تجعل الكاتب المسرحى يحافظ بشكل كبير على التسلسل المنطقى للزمن، فمهما حاول أن ينقل القارئ/ المتفرج إلى أحداث مضت فإنها تظل حاضرة أمامه:

وهو ما يمكن أن نسميه ترهين السرد (أو استحضار السرد كأنه حاضر يحدث الآن وهنا، وهذا شرط المسرح) الذى يتجلى فى هيمنة الحاضر باعتباره الزمن المؤطر، وانتفاء المسافة بين زمن الحدث وزمن روايته، فالراوى يرّهن السرد ويقدمه من خلال الحاضر (الآن) وانطلاقًا من اللحظة الراهنة تكون العودة إلى الماضى عبر الاسترجاع، ولكن ليعود السرد بعدها إلى الزمن المؤطر الحاضر. **("مسرحة الرواية"، مؤتمر الرواية، ٢٠٠٨)**

فيصبح سرد الراوى أو الشخصية للقارئ أحداثًا ماضية فى تلك اللحظة الزمنية، بمثابة إشراكه فى الزمن الحاضر لما يدور فى ذهن الراوى/ الشخصية، وبالتالى لا ينقطع التسلسل الزمنى بالنسبة للقارئ.

١-٢ ماض/ حاضر.. كان/ أصبح:

يطرح بهاء طاهر فى الرواية عدة أزمنة: زمن الراوى وهو الزمن الحاضر بالنسبة للرواية فإن "بناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائى التخييلية. فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شىء قد انقضى. ويعلم القاص نهاية القصة. فالراوى يحكى أحداثًا انقضت، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضى يمثل الحاضر الروائى." (بناء الرواية، ص ٤٠)

ويعد الراوى فى الرواية هو الوسيط بين الأزمنة، وفى الرواية ".. يمكننا أن نكتشف الحوار بين السارد والقارئ وبين السارد وبقية الشخصيات، وبين الشخصيات الأخرى، إلا أن السارد يتوسط بينها وبين القارئ" (**خالتى صفية والدير بين واقعية التجديد وأسطورية التجسيد، ص٦٢**) حيث يحكى عن أحداث وشخوص قد عايشها بالفعل فى طفولته وعايش تطورها، وتصبح الثنائية الأبرز فى سرده هى كان/ أصبح، فهو يطرح الزمن فى تطوره ويحدد أثره على الشخوص ثم على المكان " وترتبط فكرة التغيير وحركة الزمن بحقيقة أخرى غاية فى الأهمية من النوعية والقيمة: فالتغيير يحدث إما إلى أفضل أو إلى أسوأ. (...) فالزمن يتجه إلى الأمام ولكنه يتقدم إما صاعداً نحو التقدم والتطور والنمو، وإما هابطًا نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط. (بناء الرواية، ص٧٠). وحركة الزمن فى رواية **خالتى صفية والدير** تتجه إلى الشقاء والانهيار والتنافر، مما يشير إلى أهمية الرواية التى تعد فى تذبذبها الدائم بين ما كان وما أصبح رؤية نقدية للحاضر، كذلك النص المسرحى فهو فى تسلسله الزمنى من الماضى البعيد فى بداية النص، إلى الماضى القريب، ووصوله إلى حاضر المتلقى يطرح التغيرات التى طرأت على الشخوص من السعادة إلى الشقاء، من الحب إلى الانتقام فالموت.

ويصل الراوى، فى الرواية/ النص بالمتلقى إلى طرح التساؤلات الأعم عما أصبحت عليه القرية فى صعيد مصر:

الفتى: يااه.. كم مر من السنين؟!

أعرف الآن أن هناك كهرباء فى كل منازل قريتنا، إن أحداً لم يعد يشعل "الكلوب"، وأعرف أن الطريق إلى الدير قد أصبح مرصوفًا.. وأن كثيراً من السياح الآن يذهبون لرؤية آثاره.. كما كان المقدس "بشاى" يتمنى.

وأسأل نفسى.. إن كان مازال هناك طفل يحمل الكحك إلى الدير..

وأسأل نفسى.. إن كان أهل قريتى ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى..

أسأل نفسى.. أسألها كثيراً (النص، ص٤٧) (التشديد من قبل الدارسة)

وللإجابة على هذه التساؤلات لابد من رجوع المتلقى لكل أحداث الرواية/ النص التى تناولت العلاقة بين المسلمين والمسيحيين فى فترة الخمسينات وحتى النكسة (زمن الرواية)، وما آل إليه الحال فى التسعينات (زمن المتلقى)، وأن يتناولها بشكل نقدى.

فإذا كان الراوى وصل إلى التساؤلات التى تحتوى فى جوهرها على الشك والارتياب فى إمكانية وجود تلاحم بين المسلمين والمسيحيين الآن فى صورة أفعال بسيطة ولكنها تحتوى على حميمية:

وأسأل نفسى.. إن كان مازال هناك طفل يحمل الكحك إلى الدير..

وأسأل نفسى.. إن كان أهل قريتى ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى.. **(التشديد من قبل الدارسة)**.

فالمتلقى لا يحتاج إلى إجابة مباشرة بلا أو نعم إنما هو يحتاج إلى إجابة عن سؤال لم يسأل مباشرة فى الرواية/النص وهو: كيف وصلنا إلى هذه العلاقة المتنافرة إلى حد العنف؟ تلك العلاقة التى حولت صفية رمز الصفاء إلى رمز للعنف والانتقام.

اختار حجاج، إذن، أن ينهى نصه المسرحى، مثل بهاء طاهر فى الرواية، بتلك التساؤلات ".. التى تترجم علاقة الشك والارتياب التى تطبع موقف الكاتب من الأحداث والشخصيات ولا تعبر تلك التساؤلات المتكررة عن عجز الكاتب عن تقديم إجابات بقدر ما تشعرنا بسعيه إلى تنسيب الحقيقة وإدخال المتلقى فى فلك الروايـة.." (**خالتى صفية والدير بين واقعية التجديد وأسطورية التجسيد، ص٤٩**) مما يؤكد على تبنى سعيد حجاج لوجهة نظر الرواية، فهو لم يحاول الإجابة على هذه التساؤلات فى محاولة لإضفاء تفسيره الخاص، بل نقلها مرة أخرى إلى ملعب المتلقى الذى هو حر بدوره فى الإجابة أو عدم الإجابة عليها كل وفق إرادته ووجهة نظره.

١-٣ هنا/ الآن:

رغم أن الراوى فى النص المسرحى هو ذاته الراوى فى الرواية. لكن طبيعة النص المسرحى التى تضع المتلقى هنا والآن، جعلت سعيد حجاج يستبدل بالفصحى اللغة الدارجة فى الصعيد، فقد اختلفت لغة الحوار فى النص المسرحى عن لغة السرد/ الحوار فى الرواية، ففى حين كانت الأخيرة لغة عربية فصحى تتخللها بعض الجمل البسيطة بالعامية الصعيدية، ذلك أن الراوى، فى الرواية، يحكى من وجهة نظره عن طفولته التى عاشها فى إحدى قرى الصعيد، وهو منفصل زمنيا ومكانيًا عن المروى عنه، ومنفصل فى الوقت ذاته زمنيا ومكانيًا عن القارئ/المروى له، نجد أن لغة النص المسرحى هى العامية الصعيدية، فيما عدا مشهدى الراوى، كانت لغة الحوار هى العربية الفصحى.

ترى الدارسة، أن حجاج احتفظ بالفصحى على لسان الراوى حتى يفصل المتلقى زمنيًا عن الأحداث التى تمت روايتها فى وجوده، وليذكره بأنها مجرد حكاية مروية

حدثت فيما مضى، وذلك على هيئة مونولوج يتضمن أسئلة يوجهها الراوى لنفسه ولكنها موجهة للمتلقى فى الوقت ذاته فالمونولوج دراميًا كما يقول حازم شحاتة "..يقرب المتفرج من الشخصية، وهو - مسرحيًا - تخصيص الفضاء المسرحى لممثل واحد؛ بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج اتحادًا مباشرًا بين المتفرج والممثل." **(الفعل المسرحى، ص١٤٨)**.

الجدير بالملاحظة، أيضًا، كلمة الآن التى تتكرر فى المونولوجات التى يوجهها الراوى للمتلقى، والتى تؤكد على أن الحوار فى المشاهد الأخرى لا يحدث الآن رغم معايشة المتلقى له ".. تتحدث كير إيلام (هكذا فى الأصل، كير إيلام رجل وليس امرأة) عن الدراما على أنها عن الضمير (أنا) موجهًا كلامى إليك، هنا، الآن، باعتبارها وسيلة طريقة للتعرف عليها على أنها أسلوب مختلف للحديث من شخص ثالث فى أسلوب سردى وقصصى. الدراما يمكن أن ترى بهذه الصورة. إنها عن الحاضر أكثر من المستقبل.." **(لغة الدراما، ص ١٣٩)**، هذا التأكيد على الآنية يتيح للمتلقى فرصة للتأمل فى الأحداث السابق ذكرها وفى التساؤلات التى طرحها الراوى عليه فى نهاية المسرحية، فتحوله من متلقٍ سلبى إلى متلقى إيجابى.

تختلف عملية التلقى فى الرواية فهناك انفصال زمانى ومكانى بينها وبين عملية الإبداع، وفى الوقت الذى لا يحتاج فيه الكاتب الروائى إلى التأكيد على هذا الانفصال، يحتاج الكاتب المسرحى للاستعانة بتقنيات العرض لعمل هذا الانفصال فتلقى النص المسرحى المعد بغرض العرض عملية آنية. لذا يفصل سعيد حجاج الراوى زمانيًا ومكانيًا عن الأحداث أيضًا، عن طريق الإضاءة "الفتى تحت بقعة ضوء مستغرق فى تأمله" (النص، ص١٠)، "الفتى يمر مسرعًا ليبتلعه الظلام وكذلك يظلم خص حربى وتضاء بقعة ضوئية يكون الفتى قد مر تجاهها- فنرى الفتى شابًا مستندًا إلى جذع نخلة.." **(النص، ص٢٤)**.

كذلك استبدل حجاج الحوار بالسرد لكى يحقق نفس الهدف؛ أن يجعل المتلقى يعيش الحدث فى آنيته، فالحوار المسرحى ذو طبيعة آنية، حتى ولو كان الحدث المسرود

عنه في الحوار قد اتفق على أنه حدث بالفعل في فترة زمنية سابقة " فالحوار كلام في موضع بمعنى حاضر حيوى لأن الحوارات الدرامية مباشرة أما الحوارات التي تحتوى عليها الرواية بشكل احتمالي فهي على الرغم من أنها تكتب في المضارع لغة منقولة أي محكية." (علامات العمل الدرامي، ص ٤٢٩)، فرغم أن الرواية تحتوى على بعض الحوارات بين الشخصيات إلا أن هذه الحوارات تظل في إطار سرد الراوى لها، وفي إطار وساطته، ذلك أن:

.. الحوار الذى يمكن أن يكون له خطاب في الرواية بالتبادل مع مونولوج الراوى أو أى شخص آخر، هو، بلا استثناء "خطاب مشار إليه"، بالمعنى الذى يعطيه باختين لهذا التعبير (باختين، ١٩٨٦: ١٤٣) أى شكل لغة مدرجة في لغة أخرى: هو كلام شخوص منقول بواسطة الراوى بصوته الذاتى، به ينظم نوع من كورال الأصوات، مباشرة أو غير مباشرة، بإدراج كل الأصوات في الخطاب نفسه متعدد الأصوات، المميز للرواية. (علامات العمل الدرامي، ص ٢٣٨).

إضافة إلى الدور الذى يلعبه الحوار المسرحى في آنية الحدث، فإنه يلعب دوراً هامًا يتفق مع دور المسرح الذى يعد مواجهة بين العرض والجمهور، مما يتطلب مشاركة المتلقى المراقب لما يحدث أمامه:

.. يتكلم باختين أيضًا عن هذا المراقب ويطلق عليه "الثالث" في الحوار أو "المرسل إليه العظيم"، الذى لا يتدخل في حوار الشخوص، لكنه يبدأ علاقة حوارية مع المؤلف (...) والفاعل المراقب actante observador حاضر في الحوار، يتقاسم المجال المشهدى للتمثيل مع شخوص الدراما الذين يتحاورون لخلقه، وليس أمام حوار محال إليه أو أمام حكاية حدثت وانتهت، بل تتطور أمام عينيه.. (علامات العمل الدرامي، ص٢٥٠)

فطبيعة السرد، إذن، تضع المتلقى فى وضع لا يملك فيه اختيار لأن الأحداث التى يقرأها، رغم أنه يقرأها الآن، إلا أنه يعرف تمام المعرفة بأنها قد حدثت وانقضت ولا يملك من تغييرها أمرًا.. أما الحوار الدرامى فإنه يجعل المتلقى فى وضع أكثر تحفزًا حيث أن القصة، وفقًا لباختين، تتطور أمام عينيه الآن، أى فى حاضره، مما يجعل لحواره مع ما يراه لها دور فى تغييره إذا أراد، ويمكنه من وضع رؤية نقدية قد تجعله فى بعض الأحيان يتفاعل ويقدم على الثورة على واقعه هنا والآن.

٢- النص المرافق:

إذا كان سعيد حجاج قد نقل شخصيات وأحداث الرواية، بشكل أمين، حيث لم يضف للنص السردى الذى تحول إلى حوار مسرحى، وجهة نظره الخاصة، فإن الجزء الإبداعى عند حجاج فى نصه المسرحى، المبنى على الرواية، يكمن فى النص المرافق، الذى هو نص موازٍ للنص الحوارى والذى يتضمن تقنيات العرض المسرحى:

> .. والنص المرافق للنص الحوارى ينطوى على مفارقة من المفارقات المميزة للنص المسرحى، فهو محض اقتراح من المؤلف للخشبة فى وجه من أوجهه، إنه خطاب المؤلف المباشر للقارئ/ المخرج/ الممثل/ فنانى العرض المسرحى كى يتم تحويله إلى علامات الخشبة، ولكنه فى الوقت نفسه هو النص الشارح للشخصية، وهو الذى ينشئ الموقف خارج اللغوى – السياق الذى يفسر الحوار أى أنه جهاز درامى كما هو جهاز مسرحى بالدرجة نفسها." **(الفعل المسرحى، ص ٤٥)**

يحتل النص المرافق فى النص المسرحى "خالتى صفية والدير" نسبة ٥٠٪ والحوار نسبة ٥٠٪ (قياسًا على عدد السطور المكتوبة فى كل منهما)، مما يعنى أهميته الشديدة فى النص حيث لا يمكن الاستغناء عن نصفه، لذلك ستقوم الدراسة بتحليل

ذلك النص المرافق، المختص بالمسرح، والذى أبدعه سعيد حجاج، وربطه بالأصل الروائى لمعرفة دور الكاتب المسرحى فى تناوله للرواية، وكيف استخدمه لتوضيح التحولات التى طرأت على الشخصيات.

٢-١ نص الإضاءة:

إن التعريفات الكلاسيكية للإضاءة تحدد دورها على أنه إنارة خشبة التمثيل بصفة خاصة، عن طريق استخدام وسائل الإضاءة الصناعية، بينما اتسع تعريف الإضاءة فى الاتجاهات النقدية الحديثة فصارت تستخدم بمنحى درامى ودلالى.

لا تقصد الدارسة بالإضاءة هنا مجرد الإنارة كما عرفتها الاتجاهات الكلاسيكية، حيث أنها بهذا التعريف تصبح قاصرة فقط على العرض المسرحى وليس لها وظيفة أو مكان داخل النص المسرحى، ولكن ما يهم الباحثة هنا هو الاستخدام الدرامى والدلالى للإضاءة والتى ترى فيها إحدى تقنيات النص المسرحى، لا مجرد تقنية من تقنيات العرض.

كذلك فإن التعريفات الحديثة، توسع من مفهوم الضوء ليشمل معه نقيضه الظلام فإذا كان حضور الضوء له وظائف كما ينتج دلالات فإن غيابه بالضرورة يؤدى وظائف وينتج دلالات ".. فثبات النور واستقراره يلحقه تغير فى الظلمة، بالانتقال من مشهد مسرحى إلى آخر يليه، فبنية (نور/ظلمة) فى داخله استقرار وهدم مستمران حيثما استمر الموضوع، حيث [يعطى تغيرات فى المعانى ويؤدى إلى توصيلها كأفكار مرئية]". (مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى، ص١٠١)

والإضاءة هى إحدى علامات النص المسرحى التى يقترحها المؤلف لكل من المخرج ومصمم الإضاءة ومن ثم إلى المتلقى، لتعطى المعنى، الذى يريده المؤلف، كاملاً عن المكان والشخصيات. "إن قابلية التحول التى تمتلكها العلامة المسرحية تؤدى إلى تنوع العلامات، التى تفسر تحول البنية الدرامية، وهذه خاصية تتميز بها العلامة الضوئية فى تغيير المكان أو الجو العام أو الحالة النفسية.." **(مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى، ص١٢٢)**

يحتل نص الإضاءة مكانًا كبيراً في النص المرافق، في نص "خالتي صفية والدير"، ويستخدمه الكاتب سعيد حجاج بحيث يقوم بوظائف محددة داخل النص.

الانتقال إلى أماكن متعددة في المشهد الواحد: استخدم سعيد حجاج الإضاءة بهدف عرض أحداث تحدث في نفس الوقت في أماكن متعددة، أكثر من مرة في نصه "خالتي صفية والدير" ففي مشهد سبوع المولود حسان ابن القنصل وصفية يذكر: "يتم الانتقال بالإضاءة من حين لآخر بين المشهد السابق (جمع النساء) والليلة المقامة لنفس المناسبة حيث رهط من الرجال" (النص، ص١٣)

إن طبيعة العرض المسرحي التي تعتمد على التكثيف، إضافة إلى صعوبة التغيير المستمر السريع للمنظر المسرحي، على عكس الرواية، تجعل الكاتب المسرحي يحاول أن يلجأ إلى تقنيات تساعده على تحقيق هدفه بالانتقال عبر أكثر من مكان في الوقت ذاته، وقد استخدم حجاج هنا تقنية الإضاءة لتحقيق هذا الهدف حيث يمكنه عرض مظاهر البهجة بالمولود حسان بين أهل القرية جميعًا في الوقت نفسه دون الحاجة إلى تغيير قطع الديكور التي تستهلك وقتًا لا يسمح به العرض المسرحي.

مثال آخر يعبر عن رأي الدارسة في استخدام الإضاءة بمنحى دلالي: "تسبق بقعة الضوء كركرة الجوزة (...) خفوت (...) تنقلنا الإضاءة إلى جمع نسائي (...) تنقلنا الإضاءة وكركرة الجوزة إلى جلسة الرجال.." (النص، ص١٨، ١٩).. يكون الانتقال هنا من جمع النساء إلى جمع الرجال دلالة على تداول الأحاديث بين أهل القرية حول تغير موقف القنصل من حربي وإذا ما كانت صفية وراء هذا التغير.

العزلة: استخدم حجاج الإضاءة لتوضيح عزلة القنصل وصفية عن باقي القرية، نتيجة الإشاعة التي انتشرت بأن حربي يريد قتل ابن القنصل حتى يستولي على الإرث، ففي الوقت الذي يحكي فيه الأب لحربي عن سبب غضب القنصل منه تنتقل الإضاءة إلى "إظلام سريع وتبزغ بقعة ضوئية يظهر فيها القنصل وصفية متواجهين وصفية تحتضن الوليد بينها وبين القنصل" (النص، ص٢٠)

إن وجود كل من صفية والقنصل في بقعة ضوئية وحدهما تنتج هذه العزلة، ويؤكد عليها الكاتب فى الحوار الذى يلى وصف الإضاءة:

"صفية: لو سلاعة نخل دقت حسان ابتنا حاموت فيها..

القنصل: بعد الشر عليكي وعليه يا صفية.. دا انا ماليش غالى غيركم (النص، ص٢١) (التشديد من قبل الدارسة)

تلك العزلة خاصة بشخصية صفية بالأساس، وقد جعلت القنصل فى عزلة هو الآخر، بعد أن أنجبت له الولد، لذلك فداخل بقعة الضوء نجد وصف لتقنية الحركة التى تجعل من صفية والقنصل متواجهين لا متجاورين، والوليد بينهما، فصفية ليست فى معسكر خاص بها هى والقنصل معًا وإنما هى فى معسكر خاص بها فى مواجهة الجميع.

تأكيداً على ما سبق، وجدت الدارسة أن الإضاءة تعزل صفية، أو تجعلها فى مواجهة الآخرين، فى أكثر من موقع فى النص:

(تنتقل الإضاءة إلى (خفوت) بعد مشهد حب بين حربى وأمونه لتنتقل الإضاءة على صفية وحدها) (النص، ص٣)

(.. تخفت الإضاءة ببطء لتبزغ بقعة ضوء يلتقى فيها القنصل مع صفية) (النص، ص١٢)

(بقعة ضوء فى العمق تظهر فيها صفية تدور حول نفسها حاملة وليدها) (النص، ص٢٧)

(حربى والمقدس بشاى فى بقعة ضوء وصفية فى بقعة أخرى) (النص، ص٤٣)

وتتعدد الإشارات فى الرواية إلى عزلة صفية وتفردها:

أما عيناها فكان جمالهما فريداً (الرواية، ص٢٧)

هى الوحيدة التى لم تتعلم من البنات فى الأسرة (الرواية، ص٢٩)

وأذكر فى مرة أخرى أنى رأيت خالتى صفية جالسة وحدها فى صحن الدار ولم يكن فى البيت سوانا وهى تغنى بصوت خافت "حاربى قلبى".. (الرواية، ص٣٢)

وهذه العزلة التى لم تنتج فجأة، هى نتيجة لتطور شخصية صفية بعد زواجها من القنصل، فيطرح الراوى التغيرات التى طرأت على صفية والتى توضح ما كانت عليه وما أصبحت فى الوقت ذاته:

.. ولكن الأحوال لم تعد كما كانت.. لم تعد أمى تضربها على صدرها وهى تضحك من قلبها وتقول "يخيبك يا صفية" لم تعد ترفع التكليف.. (الرواية، ص٥١)

.. وتزرع الأرض بنفسها. بمعنى أنها كانت هى التى تؤجر الأرض للفلاحين وتقبض منهم. بل وتحدد لهم ما يزرعون فى كل حقل، وهذا حق لم يكتسبه حتى عجائز المالكات عندنا.. (الرواية، ص٦٩)

إذا كان السرد هو الأداة الأساسة فى الرواية التى ينقل الكاتب عن طريقها كل المعلومات والأحاسيس، فإن سعيد حجاج لجأ إلى إحدى تقنيات العرض المسرحى ألا وهى الإضاءة والتى تولد لدى المتلقى نفس الأثر ولكن دون الحاجة إلى كلمات كثيرة، فعزل صفية ليوضح التغير الذى طرأ عليها.

كذلك استخدم حجاج الإضاءة لتوضيح التحول الذى طرأ على شخصية أمونه التى تحب حربى، من العشق إلى الوحدة التى أصبحت تعانيها، فبعد اختباء حربى فى الدير خوفًا من بطش صفية "تظهر أمونه تحت بقعة ضوء.." (النص، ص٤٠)، ثم بعد وفاة حربى "بقعة ضوء على أمونه الهائمة تغنى فى شرود" (النص، ص٤٥)، تصبح وظيفة الإضاءة هنا هى إبراز انفعالات الشخصية، وفى ذات الوقت هى علامة على الوحدة التى أصبحت تعانيها الشخصية.

الإضاءة كأداء: يستخدم سعيد حجاج الإضاءة كنوع من أداء شخصية صفية ففي الوقت الذي يقوم فيه القنصل بتعذيب حربي ظنًا منه أنه يريد إيذاء مولوده بإيعاز من صفية نجد وصف الإضاءة كالآتي: "بقعة ضوء في العمق تظهر فيها صفية تدور حول نفسها حاملة وليدها/ البقعة تومض وتنطفئ بشكل رتيب ومنتظم (...) تسرع بقعة صفية في الإظلام والإضاءة (...) إظلام سريع في حين تستقر بقعة صفية الحمراء" (النص، ص٢٧)؛ (التشديد من قبل الدارسة)

إن انتقال الإضاءة من الرتابة إلى الإسراع يتوازى مع وصف حركة جلد القنصل لحربي بـ"ينهال عليه كالمجنون" لكن الإضاءة ليست خاصة بحربي ولا بالقنصل بل بصفية، إذن يمكن أن تكتسب الإضاءة هنا علامة على أن صفية هي التي تشعل غضب القنصل، يؤكد على ذلك اكتساب بقعة صفية للون الأحمر عند مقتل القنصل، كعلامة على مسئوليتها أن حربي هو الذي أطلق العيار تجاهه، هنا تتولد لدى القارئ إدانة لصفية.

في الرواية يعتبر الراوي صفية أختًا كبرى له فلا يحكي للقارئ بغرض إدانتها أو تبرئتها بل يحكي أحداثًا ويترك القارئ حرية الشعور تجاه تلك الأحداث وتجاه التطور الذي أصاب الشخصيات، بينما يدين سعيد حجاج في نصه ذلك التحول الذي أصاب صفية بشكل واضح عن طريق الإضاءة، كما ذكرت الدارسة.

وهناك العديد من الأمثلة على استخدام حجاج للإضاءة بحيث تعطي أداء دراميًا وكأنها شخصية من شخصيات النص: فبعد موت القنصل، يصف حجاج الإضاءة بأنها "إضاءة شاحبة على معظم وجوه أهل القرية" (النص، ص٣١)، الإضاءة هنا اكتسبت أداء أهل القرية وهو الشحوب، وفي ذات الوقت أكسبت الوجوه شحوبها.

مثال آخر، بعد موت حربي في نهاية النص المسرحي، نجد أن "نوافذ القرية تضيء في شجن" (النص، ص٤٦) وبالرغم من أن وصف الإضاءة بالشجن هو وصف غريب فلا تعلم الدارسة كيف تكون الإضاءة في حالة شجن، ولكن بما أن حجاج ليس هو مخرج العرض المسرحي ولا مصمم إضاءته فهو هنا يعطي اقتراحه بشأن التأثير النفسي أو الأداء المطلوب من الإضاءة في هذا المشهد.

وترى الدارسة أن سعيد حجاج قد يكون تأثر بتقنيات السينما، فقد استخدم الإظلام لعمل بان (تعنى الكلمة فى السينما حركة الكاميرا من اليمين إلى الشمال أو العكس) من إحدى جوانب خشبة المسرح إلى الجانب الآخر، ليوضح الحالة النفسية للشخصيات: "ينهض الأب (...) تظلم المندرة بمجرد اقترابه من الباب (...) لنراه فى الغرفة الثانية التى تظلم بمروره للثالثة.." (النص، ص٩)، فبالرجوع إلى السياق الدرامى تتجاوز الإضاءة أن تكون علامة على الانتقال من مكان إلى مكان أو بالأصح من حجرة إلى حجرة داخل منزل صفية، فهذا الانتقال يأتى بعد صدمة الجميع: الأب الذى فى المندرة مع حربى، الفتيات والأم فى الحجرة المجاورة وصفية فى الحجرة الثالثة، الصدمة الناتجة من طلب حربى ليد صفية، ليس لنفسه كما توقع الجميع، وإنما لخاله القنصل. هنا يمكن اعتبار الإظلام الذى يتم من حجرة إلى حجرة هو نوع من الأداء فهو بمثابة علامة على الوجوم الذى حل بالمنزل، ثم يأتى تركيز الإضاءة على صفية كنوع من ترقب القارئ لرد فعلها.

لقطة مقربة: وهذه أيضًا من تقنيات السينما، وقد ذكر حازم شحاتة فى كتابه **الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان** تلك التقنية فى الأنساق الجمالية للمنظر المسرحى (**الفعل المسرحى**، ص١١٤)، وتستعيرها الباحثة هنا فى إيضاح وظيفة جديدة للإضاءة استخدمها سعيد حجاج فى النص بهدف إبراز انفعالات الشخصية فى لحظة معينة، أو التركيز على لحظة مسرحية معينة، أو الانتقال داخل خيال شخصية ما فى لحظة معينة، أو كل ما سبق معًا.

استخدم سعيد حجاج تقنية الانتقال بالإضاءة من لقطة عامة (long shot) إلى لقطة مقربة (close up) فى وصف عرس صفية والقنصل: "يقترب الجمعان تخفت الإضاءة ببطء لتبزغ بقعة ضوء القنصل مع صفية (...) الجميع ملتف خارج بقعة الضوء.. تتغير الإضاءة لنرى حربى يراقص صفية فى خيالها (...) تكرر جملتها الأخيرة وتتغير الإضاءة لنجد القنصل وحربى قد اختفى" (النص، ص١٢)

تلك اللحظة هى لحظة هامة فى أحداث الرواية والمسرحية معًا، حيث هى بداية التحول الذى أصاب شخصية صفية، لكن فى الرواية لم يقف أمامها الكاتب بهاء طاهر، بل استبدلها بلحظة أخرى بين صفية وأهل بيتها، وفى حين ذكر بهاء طاهر على لسان الراوى ".. وخاب أملى فى فرح عظيم لخالتى صفية مثلما خاب أملى فى زواجها نفسه. فلم يكن هناك طبل ولا غناء.." (الرواية، ص٢٩)، اهتم حجاج بذكر تفاصيل مبهجة للعرس فى النص واستخدم الإضاءة التى انتقلت من إضاءة عامة إلى بقعة ضوء لكى ينقل القارىء إلى داخل خيال صفية فى تلك اللحظة التى تعد مرحلة فارقة تتبدل بعدها صفية من حب كبير لحربى إلى رغبة شديدة فى الانتقام منه.

٢- ٢ نص الصوت:

يحتل نص الصوت، إلى جانب نص الإضاءة، مكانة كبيرة داخل النص المرافق، فى نص "خالتى صفية والدير". وقد قسمت الدارسة العلامات الصوتية إلى:

علامات شبه صوتية:

هى الأصوات التى تتصل بجسد المؤدين على الخشبة: الضحك، الزغاريد، الصراخ، الولولة،... إلخ.

وجدت الدارسة أن الضحك يحتل الثلث الأول من نص "خالتى صفية والدير"، فيذكر النص ١٤ مرة أصوات ضحك منها ٩ فى بداية النص وقبل أن يتقدم حربى ليخطب صفية لخاله القنصل عكس التوقعات بأن يطلبها لنفسه، تلك اللحظة الحاسمة التى يتبدل معها مصير الشخصيات جميعًا، وثلاث مرات فى مشهد بين الفتى والمقدس بشاى قبل الخوض فى مسألة انقلاب القنصل على حربى مباشرة. أما المرتان الأخيرتان فهما فى مشهد لقاء المطاريد وعلى رأسهم فارس مع حربى بعد خروجهما من السجن، حيث كان حربى فى ذلك الوقت فى حمى الدير ولم تكن صحته قد تدهورت بعد.

والمثال الواضح على تبدل الحال من السعادة إلى الشقاء، هو المشهدان اللذان يلتقى فيهما حربى وأمونه ففى المشهد الأول وقبل تغير الأحداث، نجد الوصف الآتى: (تضحك بدلال) (ترهز بضحكات مائسة) (ضحكاتهما تتزايد) (النص، ص٣)

أما فى المشهد الثانى الذى يجمعهما بعد أن ينقلب القنصل على حربى وقبل أن يعذبه القنصل مباشرة يختفى الضحك تماماً فلم يذكر مرة واحدة.

وفى الوقت الذى ينسحب فيه الضحك من النص المرافق نجد الصراخ والتأوهات تظهر تدريجياً، فإذا كان الضحك يحتل الثلث الأول من النص المسرحى، فإن الصراخ والتأوه يحتلان ثلثى النص المسرحى، فيذكر النص المرافق ١٣ مرة صراخ، ٤ مرات تأوه.

إن اختفاء الضحك ليحل محله الصراخ والتأوه هو علامة على تبدل حال الشخصيات وخاصة شخصية حربى من السعادة إلى الشقاء.

وما بين اختفاء الضحك والظهور التدريجى للصراخ والتأوه، يوجد فى المنتصف منطقة تسميها الدارسة المنطقة الطقسية، وهى المشاهد أو اللوحات التى تصف كل من طقس زواج صفية والقنصل ثم طقس سبوع حسان: ففى الزواج تختلط أصوات الزغاريد (٣ مرات) والأغانى (مرتان) وصوت الدربكة (مرة واحدة) وكلها أصوات خاصة بجمع النساء، مع هتافات الرجال (٣ مرات) وطلقات النيران (مرة واحدة). وفى طقس سبوع حسان أيضاً تختلط أصوات المعسكرين ففى معسكر النساء تختلط أصوات دق الهاون مع الزغاريد والتصفيق وتصايح الصبية، وفى معسكر الرجال يختلط الغناء بصوت صاجات أمونه. (النص، ص١١-١٣)

وهذا الوصف الصوتى، بالإضافة إلى الوصف الحركى لتلك المنطقة الطقسية غير موجود بالمرة فى الرواية، وأضافه سعيد حجاج فى نصه المسرحى، حيث إن هذه الطقوس تصنع حالة ممتعة للمتلقى، كما أن وجودها قبل تحول حالة الشخصيات من السعادة إلى الشقاء يجعل لها وظيفة هامة، حيث تقوم بتحفيز البهجة لدى المتلقى إلى

أقصى حد قبل الدخول فى العنف والشقاء، فوضع المتناقضات إلى جانب بعضها يعظم من الأثر الذى يحدثه كل منها فى نفس المتلقى.

علامات صوتية صادرة عن اكسسوارات المؤدين:

استخدم حجاج صوت "كركرة الجوزة" لتعيين المكان الذى يدور فيه الحدث حيث أن "الجوزة" فى الصعيد مرتبطة بمجلس الرجال، فعند سماع كركرة الجوزة يربط المتلقى هذا الصوت بمجلس الرجال، وقد نص حجاج على ذلك "تسبق بقعة الضوء كركرة "الجوزة" حيث مجلس الرجال وأمامهم "منقد نار" وبراد شاى.." (النص، ص١٧)

أشارت الدارسة فى نص الإضاءة إلى أن الانتقال بين مجلسى الرجال والنساء ينتج علامة لدى المتلقى على تداول الأقاويل عن القنصل وحربى بين أهل القرية، يلعب المؤثر الصوتى مع الإضاءة هنا نفس الوظيفة، ولكن ترى الدراسة أن صوت "الجوزة" بالخصوص يضيف علامة أخرى فالجوزة هى عبارة عن نار ينفخ فيها الرجال فتزيد اشتعالاً هكذا الأقاويل التى يتداولونها بعضها يزيد العلاقة بين القنصل وحربى اشتعالاً.

وإذا كان بهاء طاهر قد وصف هذا الحدث، فى الرواية، فى سبعة أسطر:

> .. فبعد أيام كانت القرية كلها تتكلم عما حدث.. وبدأ كثيرون يدافعون عن حربى، وبدأ آخرون يصبون على النار الزيت، وكثرت المراسيل بين الأقصر والقرية. وتطوع البعض، قال، لحراسة السراى وبنادقهم فى أيديهم. وكان هؤلاء ممن يغارون من حربى لأنه حربى. ولكن البك لما رآهم واقفين حول السراى كالعمل الردىء، نهرهم وطردهم وقال إنه يعرف كيف يحمى بيته. غير أن القنصل اشتعل غضباً.
>
> (الرواية، ص٤٧) (التشديد من قبل الدارسة).

فإن حجاج استخدم العناصر المسرحية المختلفة من حوار وإضاءة وصوت لإنتاج علامات لمسرحة السرد الروائى، فجملتا (وبدأ كثيرون يدافعون عن حربى، وبدأ آخرون يصبون على النار الزيت) تحولت إلى حوار بين الرجال:

تنقلنا الإضاءة وكركرة الجوزة إلى جلسة الرجال..

رجل: أكيد عايز ياخد أرضه من حربى وحربى داقر فيها..

رجل: القنصل يا بوى ما عارفش حاجة فى القلع والزرع..

رجل: طب امال ايه؟ يكون حربى بيلعب فى مال البيه من وراه؟

رجل: ماصدقش فـ حربى عيبه

رجل: القنصل فلوسه تلاليس يا سيد خالك والمال السايب يعلم السرقة..

رجل: ياخى سد.. حربى عارفه من ظفرنا.. طبعه غير كده خالص.. اسألنى أنا.

تتداخل الأصوات والهمهمات مع صوت الجوزة (خفوت ضوئى وصوتى) (النص، ص١٨، ١٩)

إن "تداخل الأصوات والهمهمات مع صوت الجوزة" ينتج علامة على أن هذه الأقاويل هى التى جعلت القنصل يشتعل غضبًا.. وإذا كان بهاء طاهر، فى الرواية، يدين تلك الأحاديث التى دارت فى وصفه السابق عن طريق التهكم (وتطوع البعض، قال، لحراسة السراى) (ولكن البك لما رآهم واقفين حول السراى كالعمل الردىء)، فإن حجاج فى النص المسرحى، استخدم صوت الجوزة لإنتاج نفس العلامة، دون الحاجة إلى أن يقول الراوى بشكل مباشر أن هؤلاء هم السبب فى اشتعال غضب القنصل على حربى، وتحوله من حب إلى كراهية، فحول السرد إلى تقنية سمعية تختص بالعرض المسرحى.

استخدم حجاج، أيضاً نص الصوت لتعيين الحدث خاصة في المنطقة الطقسية:

فالوصف في النص المرافق، لأصوات المؤدين (التي سبق ذكرها) وأصوات الاكسسوارت التي يستخدمها المؤدون في المنطقة الطقسية هي التي تقوم بتعيين الحدث للمتلقي فـ "النساء الجالسات يوقعن على "الدربكة"." كما "تعلو زغاريد النساء عند سماع طلقات النيران" (النص، ص١١).. ينتج صوت الدربكة مع صوت طلقات النار علامة للمتلقي على أن الحدث القائم هو عرس، كما يدل الوصف "طلقات النار تدوى بشكل غير منتظم" و"فتاة تدق "الهون" دقات منتظمة" (النص، ص١٣)، على أن الحدث القائم هو سبوع، وذلك استكمالاً للجو الميتافيزيقي الذي يرسمه حجاج.

وتأتي أهمية العناصر المسرحية من صوت وإضاءة وحركة في هذه المنطقة الطقسية وخاصة السبوع، لتضائل حجم الجمل الحوارية والاعتماد الأساس على العناصر المسرحية لإنتاج علامات البهجة والفرح.

علامات صوتية من مصدر غير مرئي:

يستخدم حجاج المؤثر الصوتي لوقع حوافر حصان، مع الحوار المسرحي، لتعيين قدوم خطر:

(يلتفت بشاي تجاه المدخل عند سماع وقع حوافر حصان.. تتغير ملامحه ثم يهب واقفاً)

حربي: (بوهن) خبار يا مقدس؟ تلاقيه الحاج..

بشاي: لأ.. ده شر.. شر يا حربي (يتقدم صارخاً) إبعد يا شر.. إبعد يا حنين.. إبعد يا يهوذا.. عليك لعنة الرب..

(تنطلق رصاصة لا تصيب حربي الذي يخرج مسدسه ويصوبه نحو الخارج ويطلق رصاصة فتدوى صرخة حنين ويرتبك وقع حوافر الحصان إذ يجمح بعيداً) (النص، ص٤٤)

كما يستخدم صوت الدقات الكنائسية مع العناصر المسرحية الأخرى لتعيين وقوع وفاة (وفاة حربى): "القرية جميعها فضاء/ دقات كنائسية منبعثة من الدير/ نوافذ القرية تضىء فى شجن.." (النص، ص٤٦).. يؤكـد حجـاج على الحدث الحزين بأن يختم المشهد بـ "خفوت تدريجى مع موسيقى جنائزية".

يصف حجاج أكثر من مرة فى النص المسرحي، صوت الخيول وإطارات العربات علامة على قدوم أشخاص، كما يعطى هذه الأصوات وصفًا آخر يدل على اقتراب أو ابتعاد مسافة الأشخاص القادمين:

(صوت حوافر خيل العربة يقترب) (صوت حوافر الخيل وطارات العربة يعلو ثم يتوقف فجأة..) (النص، ص٢٤)

صوت حوافر خيل وإطارات عربة – مؤثر صوتى يعلو وينخفض.. (النص، ص٣٣)

(يزداد مؤثر صوت العربه وحوافر الخيل ثم ينخفض مع خفوت الإضاءة تدريجيًا..) (النص، ص٣٣)

(مؤثر صوتى لصهيل خيول وحوافر تتوقف حركتها بسطوع أضواء النوافذ فى القرية حيث تطل وجوه شاحبة..) (النص، ص٣٦)

يختتم حجاج المنطقة الطقسية بإنتاج علامة هامة بتحديد اللحظة الخاصة بانتهاء الفرح ليحل محله الشقاء، فبعد أصوات البهجة ينتهى سبوع حسان:

"..تهب صفية بعصبية وتصرخ فى حربى الذى يندهش

قلت ماعيزاش أركبه.. ماعايزاش

(يتجمد حربى/ صمت/ طلق نار مدوى)" (النص، ص١٤)

إن التقابل بين وصف حركة صفية بـ (تهب)، إضافة إلى وصف أدائها الصوتى بـ (تصرخ)، ووصف حركة حربى بـ (تجمد) وأدائه بـ (يندهش) ينتج علامة على بداية الأزمة والانقسام إلى معسكرين معسكر صفية، ومعسكر حربى. ثم يأتى التقابل بين (صمت) وصوت (طلق نار مدوى) لينتج علامة على أن صفية أطلقت الرصاصة الأولى المدوية التى تحول مصير الشخصيات جميعًا فيما بعد (موت القنصل، سجن حربى، جنون صفية).

الغناء.. الترانيم.. العديد: استعان حجاج بكاتب الأغانى ياسين الضوى، فى النص لكتابة الغناء والترانيم والعديد التى تعد جزءا هامًا من نسيج النص، فإن (الصعيد) مكان الأحداث يحمل فى تراثه الكثير من الأغانى التى تنتشر فى الأفراح والمناسبات السعيدة، كما يعد العديد فى حالات الوفاة هو جزء أساس من المراسم الجنائزية وواجب يقدمه الجيران لأهل الميت. أما الدير والذى تدور فيه بعض اللوحات/ المشاهد، فتنبعث منه فى أوقات الصلاة أصوات الترانيم مع أصوات الأجراس الكنائسية.

ورغم أن الأغانى والترانيم والعديد، يعتمد كل منها على الكلمات - التى لم يكتبها سعيد حجاج - إلا أن الدارسة قد وضعتها ضمن نص الصوت حيث أن لكل منها إيقاعاته الموسيقية التى تنتج حالة سمعية مختلفة، فموسيقى الأغانى وخاصة أغانى الأفراح تبعث حالة من البهجة فى نفس المتلقى، وصوت الترانيم يبعث حالة من الشجن والقدسية على الكلمات، وأخيراً إيقاع كلمات العديد يبعث حالة من الحزن والرهبة فى نفس المتلقى. وإن اختيار استخدام أى من هذه الأشكال الصوتية فى الأماكن التى استخدمت فيها داخل النص هو من صميم عمل الكاتب المسرحى، يوضح من خلالها دلالات معينة يريد أن يوصلها للقارئ لإنتاج معنى محدد.

وجدت الدارسة أن المنطقة الطقسية تحفل بأغانى (العرس والسبوع) والتى تحمل الطابع الفولكلورى والتى تحدث حالة من البهجة من ناحية، وتهيئ المتلقى للتحول الدرامى بعدها من ناحية أخرى، وتضفى الطابع الصعيدى الذى يماثل مكان الحدث

من ناحية ثالثة.. ففى عرس صفية والقنصل تتغنى الفتيات بأغنية لمن يتم زواجها من رجل غنى، والمقصود هنا صفية، حيث أن هذا التحول فى حياة صفية من الفقر إلى الغنى، سوف يصاحبه تحولاً آخر على مستوى أفعالها تجاه الشخصيات الأخرى:

النساء: القصب.. القصب..

القصب عايز ميه يا واد..

محلاك يا بت يا بيضا.. لما العريس يخش

يلقاكي بيضا.. بيضا ومبيضاله الوش

داخـــل يديكى ريـــال.. طـــالع يديكى ريـــال..
(النص، ص١١)

وفى حين أن بهاء طاهر يصف فى روايته عرس صفية والقنصل بالمخيب للآمال:

.. فلم يكن هناك طبل ولا غناء واقتصر الأمر على عشاء فى السراى وانطلقت زغاريد أمي وأخواتي وقلة من القريبات.. ورقص حربى فى حديقة السراى رقصة التحطيب على أنغام مزمار واحد.. وغنى البك القنصل أغنية مشهورة بدل فيها وحور ليقول فى نهايتها "وقنصلنا سيد الرجال". (الرواية، ص٣٩)

يسهب حجاج فى وصف تفاصيل العرس و يختار لحربى أغنية تعبر عن علاقته الشخصية الوطيدة بخاله القنصل: "الورد وردى وسلطان البلاد خالى.. أترك الناس من بالى ويعيش خالى" (النص، ص١١)

إن أغنية قنصلنا سيد الرجال يمكن أن يغنيها أى فرد وليس لها علاقة خاصة بحربى والقنصل، فى حين أن اختيار حجاج للأغنية السابقة بها معنى علاقة التضحية من جانب حربى بأى شيء فى مقابل حياة وسعادة خاله القنصل.. مما يعظم من تأثير المشهد اللاحق لتعذيب القنصل لحربى والذى ينتهى بقتل حربى له.

يستخدم حجاج الغناء فى النص لعمل مقابلة بين حالتين، ففى اللوحة الثانية التى بها شحنة عاطفية عالية بين حربى وأمونه الغازية والتى كانت تغنى له فى اللوحة الأولى والثانية (حاربى قلبى) يكتب حجاج فى نهايتهما: "انتقالة إلى صفية وغنائها الذى تأتى كلماته معاكسة لغناء أمونه" (النص، ص٣).

وصف بهاء طاهر فى روايته هذا التقابل بين حالة أمونه الغازية العاشقة والتى تتغنى علنًا بحبها لحربى الذى يبادلها الحب، وبين حالة صفية التى تحب حربى سرًا ولا تصرح بحبها ولا هو يشعر بها. ويمكن القول، أن شخصية أمونه وظيفتها هو إظهار شخصية صفية وتحولاتها عن طريق التناقض الدائم بين الشخصيتين، وهى فى ذلك تشبه شخصية إسمينا بالنسبة لأنتيجونا فى مسرحية **أنتيجونا** لسوفوكليس. إذن فالتقابل هنا هام وله دلالة قوية فى الرواية، وفى النص المسرحى.

يصف الراوى هذا التقابل فى الرواية "ومع أن أغنية أمونه البيضاء كانت أغنية مرحة راقصة اللحن، إلا أن خالتى صفية كانت تجلس يومها على الأرض مقرفصة، ممسكة رأسها بين يديها وهى تغنى الكلمات ببطء، بلحن التعديد الحزين، وهى تميل بجسمها بشكل رتيب إلى اليمين وإلى اليسار." (الرواية، ص٣٢).

ترى الدارسة، أن هذا الوصف للتقابل بين حالتى أمونه وصفية، فى الرواية، أقوى من الوصف الموجود فى النص المرافق لدى سعيد حجاج.. فكون صفية تغنى كلمات معاكسة لأمونه كما ورد فى النص المسرحى أقل تأثيرًا من وصف حركة صفية (القرفصة، ممسكة رأسها، والتمايل بشكل رتيب) مع صوتها الذى يغنى نفس كلمات أمونه (ببطء، بلحن التعديد الحزين) وهو وصف بصرى وصوتى كان يمكن لحجاج استغلاله مسرحيًا بشكل أفضل.

جعل حجاج، صفية فى نهاية النص، وهى تهذى بعد علمها بوفاة حربى، تدندن بأغنية أمونه الغازية: حربى قلبى.. حربى قلبى، كعلامة على عودتها إلى مشاعرها الحقيقية وهى حبها لحربى، مما يترك للمتلقى مجالاً لتفسير ذلك التحول القوى الذى أصاب صفية من حب شديد إلى الانتقام من حربى، فهى تنبع من جرح عميق لعدم

رغبة حربى بها. تكون أغنية حربى قلبى هو آخر ما تنطق به صفية، فى النص، ثم يكتب حجاج (خفوت تدريجى مع موسيقى جنائزية) كعلامة على موت صفية هى الأخرى. (النص، ص٤٦)

استخدم حجاج المقابلة مرة أخرى، لا بين غناءين، بل بين الغناء وتوقف الغناء، فى لوحة سبوع حسان ".. والنساء على الأرض قبالتها يغنون.. يتوقف الغناء بدخول حربى عليهن متوجهًا إلى حيث تجلس صفية" (النص، ص١٤)

إن توقف الغناء المقرون بدخول حربى ينتج علامة لدى المتلقى عن شعور صفية تجاه حربى، حيث تعتبره السبب فى تغير سعادتها المتمثلة هنا فى حالة البهجة المتولدة من الغناء.

وإذا كان حجاج قد استخدم الغناء فى عمل مقابلة بين حالتين مختلفتين، فإنه قد استخدم الغناء فى توحيد حالة شخصيتين، وتعنى الدارسة، بين حربى وأمونه، إذ أن التحول الدرامى فى مصير شخصية حربى من السعادة إلى الشقاء أحدث تحولاً فى مصير شخصية أمونه أيضًا من السعادة إلى الشقاء، فيحدث حجاج مزجًا أو تضافرًا بين غناء أمونه وحربى والذى ينتهى بنفس المقطع الغنائى:

حربى: (يغنى) (...)

ألوم أنا ع الناس.. واللا ألوم على حالى

ألوم على قلبى اللى كان عمران صبح خالى

وإذا أظلم القلب.. تروحوا فين يا مبالى(...)

لا زلنا نرى أشباح حربى والمطاريد والأب وبشاى ولازلنا نسمع غناء حربى خافتًا/ تظهر أمونه تحت بقعة ضوء.. أو تجول فى القرية ذات الإضاءة الخافتة المتهامسة بشتاتها/ أمونه تغنى بشرود وغناؤها مضفر بغناء حربى.. (بلا عزف موسيقى لحنى)

أمونه: (تغنى) (...)

راح ألوم أنا ع الناس.. واللا ألوم على حالى

ألوم على قلبى اللى كان عمران صبح خالى

وإذ راح زمانى ومالى.. أروح على وين يا مبالى

(النص، ص٤٠)

وتحول الغناء المعروف بمصاحبته لموسيقى، إلى غناء (بلا عزف موسيقى لحنى)، هو تحول من الغناء إلى ما يشبه العديد، وبخاصة أن كلمات الأغنية التى اختارها حجاج هى كلمات بها حسرة على النفس وإحساس بالضياع وهى تشبه الكلمات التى تستخدم فى العديد للتحسر على الغائب.. ثم تتصاعد حالة أمونه بوفاة حربى فيصفها حجاج كالآتى: "بقعة ضوء على أمونه الهائمة تغنى فى شرود" (النص، ص٤٥)

يستخدم حجاج، فى النص، الترانيم الكنسية بحالتيها، إعلان البهجة بقدوم العيد: (تبزغ بقعة ضوء تدريجيًا بزوغًا مقرونًا بتصاعد ترانيم كنائسية أثيرية..) (النص، ص٤)

والعيد هنا هو العيد الصغير (عيد الكحك) الخاص بالمسلمين، ولكن يستخدم حجاج هنا الترانيم الكنائسية كعلامة على التوحد بين المسلمين والمسيحيين فى زمن الأحداث.

ثم يستخدم حجاج الترانيم الكنسية بحالتها الثانية، وهى حالة الحزن والجنائزية، حيث ترتبط الترانيم بالمراسم الجنائزية، كما ترتبط بالأعياد. فبعد أن يحاول حنين المسيحى أن يقتل حربى المسلم وهو فى حمى الدير، يحزن المقدس بشاى ويتذكر خيانة يهوذا للمسيح "بشاى: (لاهثًا بشدة) إبعد يا حنين عليك لعنة الرب.. إبعد يا خارج من حظيرة الرب.. إبعد يا يهوذا (بشاى يترنم بشجن)" (النص، ص٤٤)

ثم يستخدمها مرة أخرى بعد وفاة حربى: "الأب: إنا لله وإنا إليه راجعون.. إنا لله وإنا إليه راجعون (يكررها باكيًا بينما بشاى يترنم مع دقات كنائسية ممتزجة ببكاء الفتى)" (النص، ص٤٥).

كذلك يستخدم حجاج العديد، والعديد من الأشكال الطقسية الهامة فى صعيد مصر، وقد استغل حجاج مشاهد وفاة القنصل وجنازته لاستخدامه، على لسان صفية وعلى لسان النساء اللائى يقمن بالواجب تجاهها.. وقد اعتمدت لوحة جنازة القنصل بالكامل (النص، ص٣١) على العديد ما بين صفية والنساء اللائى أصبحن كورس بالنسبة لها.

توقفت الدارسة عند العديد الذى أطلقته صفية بعد علمها بوفاة القنصل، حيث ينطوى على رغبة قوية فى الانتقام أكثر من الحزن على الفقيد:

صفية: (تدور حول نفسها وهى تحمل ابنها..)

إتنين عليك واتنين ع النخلة

خدوك يا حبيب ساعة الغفلة

مين اللى صب الحزن ف كاس وزقاهولى

يا مين على حدة سكين يجيبهولى

مين اللى زاد مرى مرين وكيل لى

يا مين حيزقينى دمه ويشهد لى (النص، ص٢٨)

ينتقل حجاج، فى نفس اللوحة، بعد أن تحمل صفية رضيعها مسئولية الانتقام لأبيه، ينتقل من العديد إلى تلاوة المقدس بشاى بصوت رنان مع صوت الأجراس الكنائسية:

(أجراس كنائسية وبقعة ضوء تسطع بطيئًا على الدير/ المقدس بشاى يتلو من كتاب بصوت رنان..)

بشاى: .. ولا تدينوا كى لا تدانوا.. لأنكم بالدينونة التى بها تدانون.. وبالكيل الذى تكيلون يكال لكم

(عودة إلى صفية وهى تهدهد حسان فى زمن متأخر عن السابق)

صفية: أبوك كان سيد الناس يا حسان.. كان ملك.. كان إيه
يا ولدى؟ كان ملك.. قول أبويا ملك.. أبويا ملك (النص، ص٢٨)

ورغم أن حجاج وصف صوت المقدس بشاى بالرنان، وربط صوت صفية بالهدهدة، إلا أنه بالنظر إلى كلمات كل منهما نجد أن هناك تقابل بين الحالتين، فالمقدس بشاى يتلو بصوت رنان (يترنم) تعاليم مسيحية تدعو إلى التسامح، فى حين أن صفية تهدهد حسان لبث روح الانتقام فيه.

كما انتقل حجاج من العديد إلى الترنم إلى الهدهدة، فى المقطع السابق، يمزج فى لوحة أخرى بين صوت عديد صفية وصوت تأوه حربى الذى يتغنى بموال يتنبأ فيه بموته:

صفية: يموت؟! واه.. نقول إيه للقنصل يا حسان.. نقول مات وحديه
وماخدناش بتارك ولا طفينا نارك؟

(يختلط عديدها بتأوهات حربى حتى تخفت بقعة صفية)

بشاى: هه.. حاسس بإيه يا حربى؟

حربى: استعصت عليه حيلتى قال لى الطبيب ما تجيش
داءك غلب حيلتى كام فى الهم مات.. جيش
(النص، ص٤٣)

٢-٣ نص الحركة:

يقدم الكاتب المسرحى اقتراحاته بشأن حركة الشخصيات على خشبة المسرح، هذه الاقتراحات تكون لها علامات تعبر عن وجهة نظر الكاتب تجاه الشخصية وأفعالها.

ونظراً لاهتمام سعيد حجاج فى نص "خالتى صفية والدير" بالنص المرافق الذى يحتوى على الإضاءة والصوت والحركة، كما أوضحت الدارسة من قبل، فإنه يمكن رصد نص الحركة فى النص وتبيان العلامات المقصودة منه.

وقد وجدت الدارسة أن وصف حركة شخصية صفية بالخصوص به نوع من التشابه مما ينتج علامات للمتلقى تكون بمثابة تفسيراً لأفعال الشخصية. حيث يتسم وصف حركة شخصية صفية، فى النص المسرحى، بالدائرية، بداية من موافقتها على الزواج من القنصل، رغم حبها لحربى:

> .. يبدأ القنصل وصفية فى دوران راقص/ تتغير الإضاءة لنرى حربى يراقص صفية فى خيالها بدلاً للقنصل.. (...)
>
> صفية: علمنى.. علمنى اقول زيك يا حربى.. علمنى..
>
> (تكرر جملتها الأخيرة وتتغير الإضاءة لنجد القنصل وحربى قد اختفى بينما صفية تحتضن الهواء وتدور فى حركة راقصة بطيئة..)
>
> القنصل: مالك يا صفية.. شردت فين؟!
>
> (صفية تتجمد وهى تحملق فى القنصل الذى يتقدم نحوها ويحتضنها) (النص، ص١٢)

بداية، إن اختيار حجاج لحركة الدوران الراقصة، هى غريبة على الطقوس الصعيدية، حيث هى شكل غربى ومن الممكن استخدامه فى المدينة فى طبقة اجتماعية عليا. لكن فعل الدوران فى حد ذاته، والذى سيصاحب شخصية صفية فى اللوحات اللاحقة فى النص المسرحى، يمثل فى حد ذاته علامة هامة تساعد المتلقى فى فهم شخصية صفية، حيث هى بالتأكيد لم تكره حربى فجأة وتحب القنصل، بل هى تحمل بداخلها حبها لحربى، وهى فى ذات الوقت تكرهه لجرحه كبريائها حين طلبها لخاله القنصل. هذا التناقض فى مشاعر صفية تجاه حربى، تعبر عنه الحركة الدائرية

لشخصية صفية، حيث هى فى حالة حيرة بين الحب المكتوم والقوة الزائفة الظاهرة. وفى هذه اللوحة تكون العلامة واضحة للمتلقى فهى تدور حول نفسها وتتأرجح بين حربى فى خيالها وبين القنصل فى واقعها.

ويأتى التناقض بين حركة صفية (حركة راقصة بطيئة) وهى تتخيل حربى تلك الحركة التى بها مشاعر رومانسية، وبين حركتها (تتجمد) عندما ترى أمامها القنصل الذى لا تحبه، ليؤكد على أن صفية تحب حربى ولكنها تتزوج من القنصل انتقاماً لكبريائها، مما يفسر كل ما تقوم به من أفعال عنيفة تجاه حربى فيما بعد.

يظل وصف حركة شخصية صفية بالدائرية ملازماً لها فى أكثر من موضع، حيث ينتج علامة على ضياع صفية واقترابها من الجنون:(يضىء أكثر من مكان فى القرية وصفية تدور هنا وهناك..) (النص، ص٣٤). (يخرج ويزداد شرود صفية التى ترقص رقصة مجنونة وهى تهذى) (النص، ص٢٩)

هذه الحركة الدائرية لصفية حول نفسها، فى النص، والتى تتصاعد لتجعلها فى حالة هذيان وجنون كما يصفها حجاج، تلتقى مع وصف بهاء طاهر لصفية عندما يذهب إليها الحاج ليثنيها عن تسميتها حمارها باسم حربى ".. كانت تولول وكأنها تغنى وهى ترقص رقصتها الجنونية: "حربى حمارى.. حمارى حربى.. والحاج يريد أن يأخذ منى ثأرى (...) كانت صفية تواصل هذيانها وهى تدور حول نفسها يتفصد منها العرق الغزير ولكنها لا تكف.. (الرواية، ص٧٥)

وقد استخدم حجاج هذا الوصف لحركة صفية فى نفس السياق السابق، ولكنه أكد عليه بتكراره أكثر من مرة كما سبق وذكرت الدارسة.

استخدم حجاج نص الحركة بشكل واضح لعمل طقس مخيف تؤديه شخصية صفية، كما استخدم من قبل الصوت بشكل مكثف فى المنطقة الطقسية المبهجة. وقد وصف بهاء طاهر التحول الذى أصاب شخصية صفية بعد موت القنصل قائلاً: "وهكذا أصبحت صفية الجميلة التى كان يشتهيها كل الرجال هى الخالة صفية التى يرهبها الناس". (الرواية، ص٦٩). وقد حول حجاج هذا الوصف إلى حالة طقسية مخيفة بعد وفاة

القنصل "إضاءة شاحبة على معظم وجوه أهل القرية ونسائها المتشحات بالسواد كما لو كن ساحرات ماكبث/ صفية فى المركز تبدو ككبيرة الساحرات/ نرى تابوت (نعش) القنصل فى مكان ما/ الفتى بين صفية والنعش يقف جامداً/ الجميع يردد خلف صفية بصوت خفيض" (النص، ص ٣٢)

هذا الوصف لنساء القرية بساحرات ماكبث، ولصفية بكبيرة الساحرات يعطى إحساساً بالرهبة تجاه شخصية صفية، ويصبح ترديد الجميع لعديد صفية بصوت خفيض أشبه بطقس سحرى، يتصاعد خلال اللوحة: (تدور صفية حول النعش وقد علا صوتها والجميع يدور حول نفسه كل فى مكانه بتصفيق رتيب – عدا الفتى يقف جامداً كما هو) (...) (حركة الجميع تزداد إيقاعها بينما تخفت الإضاءة تدريجيًا) (النص، ٣٢)

إن حركة صفية الدائرية حول النعش، مع دوران الجميع حول نفسه والتصفيق الرتيب، ثم تصاعد إيقاع الحركة والصوت يشبه طقس الزار الصعيدى، دون أن يفقد طابعه السحرى باستحضار روح القنصل الذى يناجى صفية باعتبارها الساحرة التى تستحضره.

وجدير بالذكر، أن حجاج يستخدم المقابلة مرة أخرى، بين حركة صفية والجميع، وبين جمود الفتى. يكون الجمود هنا علامة على رفض الفتى لكل ما يحدث، فى حين يوافق الجميع على ما تفعله صفية باعتبار الثأر واجب حتى لو كان القاتل (حربى) مظلوماً.

ارتبطت حركة صفية أيضًا بوليدها فيذكر حجاج أكثر من مرة فى النص، احتضانها له، علامة على ارتباطها الشديد به، ليس ارتباطًا عاطفيًا كما يبدو من الاحتضان وإنما كأنها تحمل سلاحها أو أداتها فى الانتقام من حربى بتأليب القنصل عليه مستخدمة حبه وخوفه الشديد على الولد الذى حظى به على كبر، ثم بتربيته على الثأر لأبيه بعد مقتله.

يأتى وصف حركة صفية، عند سماعها خبر وفاة حربى فى الرواية، مليئًا بالتفاصيل:

ولم تبق خالتى صفية طويلاً بعد رحيل حربى.

قيل أن النبأ نقل إليها وكانت تقف فى فناء الدار وإلى جوارها حسان فالتقطته من الأرض وهى تصرخ صرخة هائلة ثم رمته بعزم قوتها نحو الحائط ولولا أن تلقفته واحدة من الخدم لتهشم رأسه.

قيل إنها جلست بعد ذلك على الأرض وقالت فى همس: مات ميتة ربنا؟.. مات ميتة ربنا؟ (...) ثم قيل أنها قامت بعد ذلك ودخلت إلى غرفتها ولم تنطق بشىء بعدها ولم تذق طعامًا أو شرابًا. (الرواية، ص١٣٧)؛ (التشديد من قبل الدارسة)

فى حين اكتفى سعيد حجاج بوصف حركة صفية كالآتى: ".. صفية تطوف فى القرية فى شبه هذيان" (النص، ص٤٦).

إن ذلك الفعل العنيف من صفية تجاه رضيعها فى الرواية، يؤكد على ما ذهبت إليه الدارسة من قبل أنها كانت تعتبره أداتها للانتقام من حربى، وبمجرد انتفاء الغرض منه (رمته)، وعادت إلى مشاعرها الوحيدة الحقيقية تجاه الرجل الوحيد الذى أحبته (حربى). لم يكن وصف حجاج لحركة صفية فى النص فى تلك اللحظة بنفس قوة وصف بهاء طاهر لها فى الرواية.. فقد اختار حجاج تخفيف قسوة فعل ضرب الرضيع فى الحائط حيث أن قوة التأثير تتضاعف لدى المتلقى فى المسرح عندما يرى الفعل ماثلاً أمامه، عن القارئ الذى تفصله مسافة نفسية عما يقرأه، ولكنه فى نفس الوقت لم يضع بديلاً قويًا يضاهى قوة وصف بهاء طاهر.

ختامًا، ترى الدارسة أن سعيد حجاج قد حافظ فى نصه المسرحى على نفس العلامات التى تنتجها الرواية، مستعينًا بالعناصر المسرحية البصرية والسمعية،

والتى احتلت نصف النص المسرحى، كبديل عن السرد فى الرواية. وقد استفاد فى كثير من الأحيان من الوصف الحركى والصوتى الموجود بالرواية وأضاف عليه الكثير مما لا يخل بالمعنى الموجود فى الرواية.

كما وجدت الدارسة أن سعيد حجاج قد استفاد من مكان الأحداث (الصعيد) لعمل مشاهد طقسية، اعتماداً على التقاليد والعادات والموروث الشعبى الصعيدى (الزار، العديد، طقوس الزواج والسبوع) لكى يمتع المتلقى ولتعمل هذه المناطق على التخفيف من حدة العنف والميلودرامية التى تغلف الرواية والنص معًا، فتصبح بمثابة متنفساً له.

يمكن القول، إذن، أن نص "خالتى صفية والدير" هو مسرحة أمينة **لرواية خالتى صفية والدير**، حيث أن حجاج لم يضف تفسيره الخاص للرواية وإنما وضعها للقارئ/المتلقى بنفس معانيها مع الوضع فى الاعتبار تقنيات العرض المسرحى، لتحقيق الفرجة المسرحية.

الفصل الثالث

مزج الرواية مع القصة القصيرة

"ضل الورد نموذجًا"

نص "ضل الورد" لكاتبه مؤمن عبده، نص ممسرح عن ثلاثة أعمال لكاتب روائى واحد هو بهاء طاهر. تضم هذه الأعمال رواية **قالت ضحى** وقصتين قصيرتين هما: "أنا الملك جئت"، "بالأمس حلمت بك".

ورغم أن "أنا الملك جئت" "هى الأساس الذى يقوم عليه نص "ضل الورد"، وهى قصة قصيرة، وموضوعنا هو مسرحة الرواية لا القصة القصيرة، إلا أن إغفال الدراسة لهذا النص لم يكن واردًا، لأن رواية **قالت ضحى** تمثل هى الأخرى جانبًا هامًا وجزءًا أساسًا فى تكوين النص، بحيث أصبحت الرواية والقصتان القصيرتان كلاً واحداً يلعب كل جزء من أجزائه الثلاثة دوراً لا يقل أهمية عن الآخر، وهو ما سوف توضحه الدارسة فى هذا الفصل.

١- أنا الملك جئت:

بطل قصة "أنا الملك جئت" هو فريد طبيب العيون الشهير الذى يغلق عيادته ويترك القاهرة وكل شىء وراءه ويذهب فى رحلة إلى الصحراء الغربية دون هدف واضح ومحدد، وأثناء رحلته تعاوده ذكرياته مع خطيبته الفرنسية مارتين التى أصبحت تسكن الآن فى مصحة نفسية.. ورغم أن فريد لم يكن له هدفٌ محددٌ إلا أنه وصل فى نهاية الرحلة إلى معبد فى وسط الصحراء اللانهائية، حيث وجد نقوشًا هيروغليفية استطاع أن يفك شفرتها، فوضعته أمام حقيقته مما أدى إلى انهياره ومحاولته الانتحار باقتحام جحر الثعابين.

إذن هناك مكانان رئيسان يتشكلان من خلال قصة "أنا الملك جئت": الصحراء، المعبد. يصل فريد إلى هذين المكانين عبر حركته من عيادته الخاصة المغلقة عليه بالمدينة إلى الصحراء اللا متناهية فالمعبد الضخم:

> .. وهذه الحركة لها دلالة هامة (...) فإن الانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحول في الشخصية (...) فالرحلة أي الانتقال من مكان إلى مكان مستمدة من أسطورة البحث، أما الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة فإن هذه الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي أي مع الآخرين بل يضيق المكان الحابس فيصل إلى مجرد غرفة.."
> (بناء الرواية، ص ١٠٧)

لذا يجب معرفة الدلالة المصاحبة لكل مكان على حدة، في قصة "أنا الملك جئت"، ثم الوقوف على اختيار مؤمن عبده تشكيله المنظر المسرحي في نصه "ضل الورد"، لمعرفة أسباب هذا الاختيار ودلالاته.

١-١ المدينة/ الصحراء:

يصاحب ترك فريد للمدينة وتوغله في الصحراء تحول من الألفة إلى الانعزال، إذ يتبدل إحساس فريد بالصحراء التي يألفها، صحراء الهرم حيث تظل المدينة من خلفه تعطيه إحساساً بالألفة "بأن الصحراء امتداد لمدينته وحياته. ولكن منذ اليوم الأول، بعد أن غابت المدينة وراحت القافلة الصغيرة تشق طريقها وسط السكون المطبق بين السماء والرمال بدأ يعرف صحراء أخرى" ("أنا الملك جئت"، ص١٦٣)

ويؤكد طاهر على أن الصحراء، وهي المكان الجديد الذي اختار فريد أن يذهب إليه ".. ليست شيئاً آخر غير الصمت. صمت ما قبل الخليقة (...) صمت رده إلى نفسه (هل كان قد خرج ليهرب منها أم ليبحث عنها؟)" ("أنا الملك جئت"، ص١٦٣)

هنا وضع بهاء طاهر ألفة صحراء المدينة، في مقابل السكون المطبق للصحراء التي بدأ يعرفها فريد، ذلك السكون الذي يوازي الانعزال والوحدة. ولكن الانعزال هنا بالنسبة لفريد ليس شيئًا سلبيًا، بل هو فرصة لتأمل نفسه، التي كان يهرب منها في المدينة فقد "دفن الدكتور فريد همومه في العمل" كما قد "تراخت أبحاث الدكتور فريد" ("أنا الملك جئت"، ص ١٥٨)

"كما يقول ديول – وهو رحالة مهووس بالأحلام – يجب أن تعاش الصحراء "على النحو الذي تنعكس فيه على الرحالة". (عن جماليات المكان، ص ١٨٦) فيمكن القول، إذن، أن الصحراء، من وجهة نظر فريد، هي فرصته للتوغل داخل ذاته لمعرفة حقيقتها، وهي ليست كذلك بالنسبة لباقي شخصيات القصة، فالشيخ عبد الله والد فريد يصفها بالمجهول، وشدوان دليل القافلة يصفها بالتيه. أما الشخصية الوحيدة التي اتفقت مع فريد، بل تعتبر هي الدافع وراء قراره بالاتجاه نحو الصحراء هو رحالة آخر، فخري باشا رئيس جمعية أصدقاء الصحراء، والذي يصفها بالجنة الصفراء وبستان الروح.

في المدينة، أيضًا، فقد فريد حبيبته الفرنسية، مارتين، بل وصل إلى الحد الذي فقد معه إحساسه بالحزن عليها فكما يقول لصديقه حشمت "أبشع شيء يا حشمت ليس الحزن ولكن اختفاء الحزن" ("أنا الملك جئت"، ص ١٥٩).. بينما في الصحراء بدأت ترتد إليه ذكرياته مع مارتين مرة أخرى:

> وفي الصحراء كان وجه مارتين في كل مكان.. ("أنا الملك جئت"، ص ١٦٤)
>
> مشى حتى واجه من جديد الصحراء الممتدة والقمر. وهناك مرة أخرى وجد مارتين التي أوشك وجهها أن يغيب عنه في تلك الواحة الريفية. ("أنا الملك جئت"، ص ١٦٥)
>
> وهناك في الصحراء، وسيوه من ورائه قال في همس: مارتين لم جئت بي إلى هنا؟ ("أنا الملك جئت"، ص ١٦٦)

يذكر غاستون باشلار في حديثه عن كتاب فيليب ديول **أجمل صحارى العالم**، أن ديول يختتم كتابه بقوله:

"أن تغوص في الماء، أو أن تتجول في الصحراء، يعني تغيير المكان" وبتغييره، وبالتخلي عن مدركات الإنسان العادية، فإنه – الإنسان – يتواصل مع المكان المحدد جسدياً. "فلا في الصحراء ولا في قاع البحر تظل نفس منغلقة وغير مجزأة" إن هذا التغيير للمكان المحدد لا يظل مجرد عملية عقلية يمكن مقارنتها بوعي النسبية الهندسية. لأننا لا نغير المكان، بل نغير طبيعتنا.
(عن جماليات المكان، ص١٨٧)

يمكن القول إذن، إن انتقال فريد من المدينة إلى الصحراء، وهو انتقال مكاني، يؤثر بالضرورة على شخصيته.

كما أن السكون المطبق والصمت الذي يغلف الصحراء هو وصف زماني، كذلك ارتداد فريد إلى ذكريات الماضي هو انتقال زماني. إذن يمكن القول إن اتجاه فريد نحو الصحراء الواسعة (مكان آخر) يوازيه اتجاه فريد نحو الماضي (زمان آخر) بحيث يصبح ".. في (مكان آخر) (وسابقًا) أكثر قوة من (في الحال). (الوجود هنا) يتحقق من خلال كوننا من مكان آخر. المكان، المكان الفسيح هو صديق الوجود."
(جماليات المكان، ص١٨٨)

ترى الدارسة، مما سبق، أن الصحراء تعد جزءاً أساسًا في تشكيل المكان، في القصة، والتي تسهم بدورها في تطور شخصية فريد، واكتشافه لذاته.

١-٢ المعبد/ فريد:

المكان الثاني الذي يصل إليه فريد عبر توغله في الصحراء هو المعبد "ذلك البناء الذي يمتد نقشاً من حجر في الفضاء اللانهائي" ("أنا الملك جئت"، ص ١٦٩)

اختار فريد أن يستقر فى هذا المكان، وتركه رفاق رحلته وحده خوفًا على حياتهم، وقد أسهب بهاء طاهر، على لسان فريد، فى وصف ذلك المعبد الذى وجد قائمًا وحده وسط الصحراء المتناهية. يحمل ذلك الوصف علامات كثيرة لحياة شخصية فريد؛ فالرسوم على الأعمدة كانت لزهور ملونة ومتفتحة من كل نوع، تلك الزهور التى ارتبطت بها حبيبته مارتين "بقبعتها البيضاء التى تزين حافتها دائرة من زهور وردية" ("أنا الملك جئت"، ص ١٦٣) والتى خشى عليها فريد من الذبول، وقد حدث ما خشاه بالفعل. كذلك قرص الشمس وأشعته المرسومة على الجدار يرده مرة أخرى إلى مارتين، فيتذكر أنها أصبحت تخشى الضوء، ويؤكد طاهر على هذا الارتباط بين أشعة الشمس ومارتين، فى القصة "فى الصبح استيقظ فريد على شعاع يضرب وجهه. رفع رأسه فرأى حزمة من الشمس تنفذ من فتحة عالية فى الشرق فوق المدخل توازى فتحة الغرب. تمتم دون أن يدرى صباح الخير يا مارتين." ("أنا الملك جئت"، ص ١٧٢)

أما العلامة الأساسية فى ذلك المعبد فهى وجود صورتين كبيرتين للفرعون صاحب المعبد، الذى أتى إلى هذا المكان بعيداً عن كل شىء كى يكتشف ذاته ويتوحد مع الإله. ترى الدارسة، أن هذا الفرعون هو نفسه فريد الذى يتعرف على ذاته من خلال فكه رموز النقوش الهيروغليفية المكتوبة تحت صورة التمثال "أنا الملك جئت ولما المرأة ذهبت.. ولما تفرق الذين اجتمعوا حولى.. ولما وجدت نفسى وحيداً اكتملت فى تمامى.." ("أنا الملك جئت"، ص ١٧٥) ويتضح له أخيراً ضعفه فى مواجهة حياته عندما يقرأ "أنا الملك القوى جئت" فيصرخ بكل ما فيه: أيها الكذاب. ففريد ليس بقوى وإنما هو ضعيف لا يحتمل المواجهة، هرب من حياته فى المدينة سعيًا وراء مجهول، وعندما تكشفت له حقيقته يقوم بالهرب مرة أخرى بمحاولته الانتحار بلدغ الثعابين ولكنه يفشل، ويصحو على شخص ملثم يساعده على الأكل والشرب.

إذن لعبت الصحراء دوراً فى أن ترد فريد إلى مارتين، ثم لعب المعبد دوراً فى أن يرده إلى نفسه الضعيفة.

شكل المعبد، واكتشاف فريد للنقوش الهيروغليفية وفك شفرتها، جزءً أساس من النص المسرحى "ضل الورد"، بمزجه مع عناصر تشكيلية أخرى تحمل دلالات من رواية قالت ضحى، وقصة "بالأمس حلمت بك"، كما ستوضح الدارسة.

٢- قالت ضحى:

٢-١ المدينة/ المدينة:

إذا كان انتقال فريد، فى قصة "أنا الملك جئت"، من المدينة إلى الصحراء قد واكبه تطور فى شخصيته أدى إلى اكتشافه لذاته، فإن انتقال ضحى فى رواية **قالت ضحى** من مدينة القاهرة إلى مدينة روما كان له نفس الأثر على شخصيتها.

لقد تحولت شخصية ضحى ثلاث مرات عبر الرواية: من شخصية متحفظة داخل المكتب الذى تتشارك فيه مع زملائها الموظفين – ومنهم الراوى – فى مدينة القاهرة، إلى شخصية متمردة حرة تعيش عواطفها تجاه زميلها – الراوى – وكأنها إيسيت/ إيزيس وذلك فى مدينة روما، وأخيراً شخصية رأسمالية فاسدة بعد عودتها إلى مدينة القاهرة مرة أخرى.

ما يهم الدارسة هنا، هو المرحلة الوسطى فى شخصية ضحى، تلك التى استخدمها الكاتب مؤمن عبده فى نصه "ضل الورد". ففى تلك المرحلة الوسطى وجدت ضحى ذاتها وعاشت مشاعرها الحقيقية عندما خرجت من السياق المكانى الذى كانت تعيش فيه مع زوجها وزملائها فى القاهرة، وارتدت فى الزمان إلى أحلام يقظة الطفولة عندما تجلى لها أوسير/ أوزوريس على هيئة قمر يطل من نافذتها، وكانت تشعر حينئذ أن هذه هى ذاتها الحقيقية. وتصف ضحى حقيقتها التى أدركتها وهى طفلة فى السابعة من عمرها، من وجهة نظرها، فى الرواية:

> كانت أمى التى تقف هناك غير حقيقية والفراش الذى أنا عليه غير حقيقى وتلك الغرفة والأشياء فيها كلها غير حقيقية كنت

أعرف أنى إيسيت وأن أوسير لما تجلى لى فى القمر وعد أن يصحبنى معه فى زورق الآلهة لنعبر بحيرة السماء معا فأغمضت عينى ونمت وكنت سعيدة.. (قالت ضحى، ص ٢٥٧)

إن رؤية ضحى لنفسها على أنها إيزيس، تلك الشخصية الفرعونية الأسطورية، يدل على هروبها من السياق المكانى والزمانى الذى تعيش فيه، مثل فريد فى قصة "أنا الملك جئت".

٢-٢ المعبد/ ضحى:

إذا كانت ضحى وجدت ذاتها فى شخصية إيسيت، فمن الطبيعى أن ترتبط شخصيتها هذه فى الرواية بالمعبد الفرعونى، وهذا قاسم مشترك جديد بين شخصيتها وبين شخصية فريد فى قصة "أنا الملك جئت". والمعبد الذى تراه ضحى فى أحلام يقظتها وتصف بكل دقة عناصره، هو معبد الأقصر، حيث تمثال أوسير وحور.

الجدير بالذكر أن ضحى لا ترى هذا المعبد مكتملاً، فى الواقع، بل هى لا تجد منه سوى أطلال وحطام، ولكنها فى خيالها تكمل الصورة ".. وكانت ضحى تصطحب كتبها. تترسم بالخرائط، لا الأطلال القائمة بل الصروح التى زالت، تقول هنا كان ناووس الإله. ثم تشير بيدها إلى نقطة فى الفراغ بين الأعمدة.." (قالت ضحى، ص٢٥٣)

إن رؤية ضحى لنفسها على أنها إيسيت، هو هروب من واقعها ومن زمانها الحاضر، إلى زمن ماض (ما قبل الميلاد) تجد فيه ما تحب أن تكونه، فضحى ".. ترى الدنيا كما تحلم، وليس كما هى قائمة.." (الرواية والمدينة، ص ١٩١).. إن التناقض بين هذا الزمن الماضى الذى ترى فيه المعبد (المكان الذى تود أن تعيش فيه) مكتملاً، وبين الزمن الحاضر الذى ترى فيه هذا المعبد أطلالاً، هو ما يصنع أزمتها، لذا ترتد ضحى بعد عودتها إلى القاهرة (مكان أزمتها) أقسى مما كانت عليه قبل الرحيل، وبدلاً من عزلتها وتقوقعها قبل السفر، تنفتح على العالم وتعيش معطيات الواقع الانفتاحى الرأسمالى بكل وحشيته وتصبح أحد رموزه.

هناك ارتباط آخر بين رواية قالت ضحى، وبين قصة "أنا الملك جئت".. فشخصية كل من ضحى ومارتين ترتبط دلاليًا بالزهور؛ كلتاهما تعشق الزهور، وكلتاهما مثل الزهور في عمرها القصير: مارتين ذبلت سريعًا وهي شابة وانتهت في مصحة عقلية، أما ضحى فقد عاشت كما تحب أن تكون، فترة قصيرة جداً تقترب من عمر الزهور.

شكل المعبد، كما تصفه ضحى، في الرواية، المنظر المسرحي في نص "ضل الورد"، كما ربط، أيضًا، مؤمن عبده بين شخصيتي ضحى ومارتين.. وهو ما سيتضح بالتفصيل عند تناول الدارسة للنص المسرحي.

٣- بالأمس حلمت بك:

القصة الثالثة، والأخيرة، التي استخدمها مؤمن عبده في صياغته للنص المسرحي، هي قصة "بالأمس حلمت بك"، وقد استخدم جزءًا صغيراً منها هو الحلم الذي يراود شخصية آن ماري عن الراوي الذي تربطها به علاقة عاطفية. وسوف يتضح سبب اختيار مؤمن عبده لهذا الحلم الذي لا يتعدى وصفه ثلاثة أسطر في القصة، أن يكون جزءًا هامًا - كما سيتضح - في النص "هزت رأسها وقالت: أول أمس أيضًا حلمت بك. حلمت أن صقراً كبيراً يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع إلى بغضب وهو ينقر الزجاج محاولاً أن ينفذ منه ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه. صحوت من النوم وكنت أبكي. ("بالأمس حلمت بك"، ص١١١)

ترى الدارسة أن هذا الصقر الذي يضرب بجناحيه، والتي رأته آن ماري في الحلم، يشبه ذلك الصقر الذي يضرب بجناحيه بعد أن تعد ضحى/ إيسيت الراوي بأن تجمع أشلاءه من جديد ويتعانقان ".. وكنا نتعانق وكنا فوق جزيرة. كان الموج يغلي في السديم. وضرب صقر بجناحيه." (قالت ضحى، ص٣٦٠)

والصقر، وفقًا للأسطورة الفرعونية عن إيزيس وأوزوريس، هو رمز الإله حور ابنهما الذي ثأر لأبيه من الإله ست. فقد ذكر سيد القمني في كتابه **أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة** أن الصقر هو أهم رمز لحورس ".. وقد صورته النقوش

فى أحد هيئتين: هيئة الصقر كاملة وهيئة إنسان برأس صقر، ويمكننا افتراض أن صورة الصقر أو العقاب كاملة كانت الأقدم.." **(أوزيريس وعقيدة الخلود، ص ٧٦)**.

ويتسق اختيار مؤمن عبده لهذا الحلم مع اختياره أن تكون أسطورة إيزيس وأوزوريس هى محور الحوار بين فريد وضحى فى النص المسرحى، وأصبح للحلم تفسير مختلف من وجهة نظر كل منهما.

٤- ضل الورد:

يبدأ النص المسرحى "ضل الورد" من حيث نهاية قصة "أنا الملك جئت"، حيث عثور فريد على المعبد وترك رفقائه له وحيداً، وبعد إغماءته نتيجة محاولته الانتحار باقتحام جحر الثعابين، وعثور الرجل الملثم عليه. ثم يستدعى النص الأحداث الماضية على تلك اللحظة فى صورة حلم، أو حلم يقظة، أو استرجاع من الماضى.

كما أخرج مؤمن شخصية ضحى من سياقها فى رواية **قالت ضحى**، وجعل هناك علاقة بينها وبين شخصية فريد عبر زوجها وهو صديق فريد، كما جعلها شبيهة بشخصية مارتين فى قصة "أنا الملك جئت"، كذلك أخذ وصف الحلم بالصقر من قصة "بالأمس حلمت بك" وجعله رمزاً لما تعانيه الشخصيتان الرئيستان فى النص (فريد، ضحى).

٤-١ فريد/ بكرى:

يقدم مؤمن فى الفصل الأول من النص المسرحى، شخصياته والتى تنقسم إلى شخصيات من الزمن الحاضر (فريد، بكرى، ضحى)، وشخصيات يستدعيها فريد من الزمن الماض (مارتين، الأب، فخرى باشا، حمدى، حشمت، راضى)

بكرى، هو الشخصية الجديدة التى أضافها مؤمن عبده، وهى ليست موجودة فى أى من الأعمال الروائية والقصصية للكاتب بهاء طاهر الذى ذكر فى نهاية قصة

"أنا الملك جئت" أن هناك شخصاً ملثماً قد ساعد فريد على الأكل والشرب بعد أن أفاق من غيبوبته.. التقط مؤمن هذا الخيط وبنى شخصية بكرى التى تقيم حواراً مع فريد طوال النص وتواجهه بما داخله وكأن بكرى هو الصوت الآخر بداخل فريد.

يمكن القول أن شخصية بكرى هى شخصية وظيفية، إذ تضع فريد فى مواجهة ذاته.

رسم مؤمن لشخصية بكرى الملامح الجسدية الخارجية فقط ".. رجل أسمر نحيل حافى القدمين يرتدى جلباباً أبيضاً لكنه يحمل لون الصحراء فى جنباته.. وجهه مشرق رغم سمرته.." (ف١، م١، ص١).. فى حين اختفت عنه الملامح النفسية، كما لم تطرأ عليه تطورات عبر النص، بل ويؤكد مؤمن على أن حياة تلك الشخصية ليس لها أية أهمية هنا، وذلك على لسان شخصية بكرى ذاتها: "يعنى مش عايز اعرف انت هنا ليه.. ولا عايزك تعرف أنا مين.. اللى باقولهولك هوه اللى حاينفعك.." (ف١، م١، ص٢). هنا يحدد مؤمن على لسان بكرى وظيفته داخل النص، وهى أن يُرْشِد فريداً .

ولكى يتمكن بكرى من القيام بوظيفته جعله مؤمن يمر بمراحل فى علاقته بفريد، فهو يبدأ أولاً ببناء جذور الثقة مع فريد، عبر قراءته لما يدور بذهنه، حتى يثبت له معرفته الجيدة به:

فريد: عرفت ايه؟

بكرى: عرفت إن جواك سفر

فريد: سفر؟

بكرى: رحلة لمجهول بتدور فيه على شىء جواك أنت مش عارفه لكن مصمم تلاقيه.. ولما وصلت هنا.. حسيت إن روحك فى المعبد ده.. بتطير فيه وعايشه جواه.. وقلت فى نفسك إن السر أكيد فى اللوحة اللى تحت التمثال.. هى دى الرسالة اللى انت جاى عشان تقراها. (ف١، م٤، ص١٩)

وبعد أن ينبهر فـريد من قدرة بكرى على قراءته، يدخل بكرى فى مرحلة أعمـق ألا وهى مواجهة فريد بالحقائق، فعـندما يفسر فـريد وجـوده فى هـذا المكـان على أنه نداء من الصحراء، أى من خـارج ذاته، يضعـه بكرى فى مواجهة حقيقة وجوده هنا والآن:

بكرى: الصحرا ما تندهش على حد.. إلا إذا كان محتـاج للبراح
فريد: كنت محتاجه (ساهمًا..) مارتين لقيتها فى البراح.. فى كل مكان فى السـراب.. فوق التلال.. فى النجوم.. مارتين إيسيت.. مارتين.. إيسيت.. (فـ١، م٤، ص٢٠)

يظل وجه مارتين يطارد فريد، طوال إقامته فى ذلك المعبد الذى عثر عليه، ويظل متوهمًا أن مارتين هى سبب مجيئه إلى هـذا المكان، وبمساعدة بكرى يبدأ فريد مرة أخرى فى مراجعة ذاته الداخلية، للوصول إلى السبب الحقيقى الذى دفعه إلى الخروج من سياقه المكانى والزمانى، فيصل إلى أنه يبحث عن إيسيت:

فريد: قوللى يا بكرى.. ممكن ألاقى إيسيت؟

بكرى: ممكن

فريد: فين؟

بكرى: فى حلمك.. فى مكانك.. حـواليك.. فى نسـمـة هـوا.. فى شعـاع شمس.. فى لون وردة.. دور عليـها يا دكتور.. حاتلاقيـها.. دور عليها (فـ١، م٤، ص٢٢).

ويستمر بكرى فى لعب هذا الدور الوظيفى عبر الفصل الثانى من النص، فيصبح ظهوره فى المشاهد مقترنًا فقط بتفسير ما يستعصى على فـريد فهمه أو مساعدته على الوصول إلى الحقيقة.. ويختـفى دوره الحياتى البسيط المتمثل فى إمداد فريد بالشراب والطعام.

٤-٢ فريد/ مارتين:

عندما غادر فريد المدينة، فى قصة "أنا الملك جئت"، وبدأ التوغل فى الصحراء، كان أول ما استدعاه هو وجه مارتين، كما ذكرت الدارسة من قبل. كذلك فى النص المسرحى استدعى فريد ذكرياته مع مارتين.. ولكن أضاف مؤمن إلى مارتين هنا بعداً جديداً يساعده على أن يبنى صلة بينها وبين ضحى فى رواية **قالت ضحى**، بأن جعل تصور فريد عن علاقته بمارتين هى علاقة أوسير بإيسيت. بدأ هذا التصور فى النص عندما أهدى حمدى لفريد صديقه هدية فى حفل خطوبة الأخير على مارتين، كانت الهدية عبارة عن لوحة مكتوب عليها بالهيروغليفية فريد يحب مارتين، تماماً كما حدث فى قصة "أنا الملك جئت"، لكن ما أضافه مؤمن فى هذا المشهد هو تفسير حمدى سبب هذا الإهداء حيث يقول:

حمدى: أصل أنا شفت فى فريد روح أوسير اللى بتحب إيسيت

فريد: على كده أنا مت وجسمى اتقطع حتت زى الأسطورة

حمدى: أنا ماخدتش من الأسطورة غير معناها.. فريد يحب مارتين

مارتين: بس إيسيت كانت بتحب أوسير أكتر.. ووهبت عمرها كله ليه حى وميت

فريد: أوسير كمان بيوهب عمره كله لإيسيت.. (ف١، م٢، ص١٣)

هذا التفسير لم يكن موجوداً أبداً فى قصة "أنا الملك جئت"، ولا يوجد أى ذكر للعلاقة ما بين فريد ومارتين وبين أسطورة إيسيت وأوسير.

إن إيسيت فى الأسطورة المصرية القديمة، هى شخصية قوية استطاعت أن تجمع أشلاء زوجها أوسير بعد أن غدر أخوه ست به، ثم قامت أمه نوت بإحياء تلك الأشلاء مرة أخرى حتى تتمكن إيسيت من أن تحمل منه لتلد ابنهما حور (انظر أوزوريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة، ص ٨٣، ٨٤).

أما مارتين فهى شخصية ضعيفة، لم تتمكن من مواجهة البعد المكانى بينها وبين حبيبها حتى دخلت مصحة نفسية. لذا بدأ فريد، فى النص فى اكتشاف أنه لا يبحث عن مارتين بل هو يبحث عن إيسيت النموذج التى تتمكن من جمع أشلائه من جديد.

إذن بعد أن تصور فريد أن مارتين هى سبب ذهابه إلى الصحراء، وسبب عثوره على المعبد، أدرك لنفسه سبباً جديداً هو البحث عن إيسيت.

لذا جاءت شخصية مارتين، فى النص مقترنة بالحلم "تدخل فى حلمه مارتين.."، "تخرج مارتين من حلم فريد.." (ف١، م٤، ص٢٠، ٢١) فى حين جاءت شخصية ضحى والتى تمثل إيسيت شخصية حقيقية داخل النص.

٤-٣ فريد/ ضحى:

يطرح مؤمن عبده من خلال شخصية ضحى فى نص "ضل الورد"، النموذج المصرى المقابل لمارتين الفرنسية "بكرى أنا شفت إيسيت (...) هى ماكانتش شبه مارتين.. لأنها كانت مصرية.. ياه مصرية أوى.. جواها إحساس جميل بالدنيا والزمان والمكان.. ولها وجهة نظر فى الإنسان والحياة والموت.." (ف٢، م١، ص١)

يعكس هذا التصور وجهة نظر مؤمن عبده فى شخصية مارتين التى تمثل النموذج الأجنبى، وانتصاره للنموذج المصرى.

وقد وضعت ضحى فريد أمام زيف علاقته بمارتين التى توهم أنها إيسيت، بأن وضعت أمامه النموذج الحقيقى لإيسيت، إيسيت المصرية، من وجهة نظر المؤلف المسرحى، لا لإيسيت الأجنبية:

ضحى: أنا باختلف معاك

فريد: فى إيه؟

ضحى: إن مارتين إيسيت حقيقية

فريد: ليه؟

ضحى: مارتين لو إيسيت كانت واجهت الموت.. وقفت قصاده بكل كيانها.. مارتين ضعفت فى المواجهة.. لاماتت ولا عاشت.. (ف٢، م٣، ص١٠)

ثم كشفت له عن زيفه هو ذاته:

ضحى: مارتين حست بخيانتك ليها

فريد: بس كنت حاعوضها

ضحى: لما تخون واحد تبقى بتخون العالم كله

فريد: تقصدى ايه؟

ضحى: لما خنت مارتين.. خنت معاها أحلامك وأفكارك.. خنت نفسك ومستقبلك وطموحك.. اتغيرت.. وما كانش ممكن ترجع تانى نفس الإنسان (ف٢، م٥، ص١٦)

فيصل فريد إلى الاعتراف بضعفه الحقيقى، وزيف صورته كأوسير:

فريد: (فى ثورة مفاجئة على نفسه) ونا كمان ضعفت.. ماقدرتش اعمل لها حاجه.. ولا قدرت أعمل لامى حاجة.. هربت من امى وعيطت.. وهربت من حياتى للصحرا ورا سر مجهول ما اعرفهوش.. أوسير انضحك عليه ودخل التابوت برضاه.. ونا ما انضحكش على.. أنا دخلت التابوت ونا عارف الخدعة.. عارف إنى حاتقطع.. (ف٢، م٣، ص١٠)

ترى الدارسة، أن المقاطع الحوارية السابقة بها مباشرة، كان من الممكن الاستغناء عنها وسيصل المتلقى إلى نفس الاستنتاجات، على عكس أعمال بهاء طاهر المبنى عليها النص و التى بها قدر من العمق و الغموض، و تتكشف فيها الحقيقة تدريجياً.

تتشابه ضحى فى رواية **قالت ضحى**، وضحى فى نص "ضل الورد" فى تقمص كل منهما لروح إيسيت.. وإنّ كلتيهما تهرب من واقعها ومن حاضرها إلى ماض بعيد

قبل الميلاد، وكلتاهما لم تشعر بأنوثتها لا فى الطفولة بسبب الأب الذى كان يتمنى ولداً، ولا فى الشباب عندما تزوجت من رجل لا يهتم بها بل يهتم بأن يكون وزيراً **(انظر قالت ضحى، ص٣٤٩/ "ضل الورد"، ف٢، ص١٧)** وكان هذا هو السبب فى هروبهما من الواقع.

رغم هذا التشابه فى الملامح الخارجية، ترى الدارسة، أن ضحى فى "ضل الورد" هى نموذج أقوى، ففى حين أن ضحى فى الرواية اكتفت بالهروب داخل ذاتها فى تقمص شخصية ايسيت، ولم تتمكن من مواجهة واقعها ومحاولة إصلاحه، ولم يكن انتقالها المكانى من القاهرة إلى روما إعلان موقف من زواجها، بدليل عودتها إلى زوجها المنتظر فى مطار القاهرة وكأن شيئًا لم يحدث، كانت ضحى فى النص أقوى فى مواجهة الحقائق، وقد اتخذت قرارها بالهرب من زوجها كعلامة على رفض هذا الواقع، وهروبًا من خيانتها لزوجها بسبب تفكيرها فى رجل آخر هو فريد ".. كنت باخونه معاك فى أحلامى.. وأشوف أوسير فى صورتك اللى تخيلتها.. هربت منه.. ومنك" **(ف٢، م٥، ص١٨)**

كما أن ضحى فى الرواية عاشت تجربة الخيانة بالفعل مع الراوى، لذا كان من الطبيعى بعد عودتها إلى القاهرة أن تخون مبادئها وتصبح نموذجًا للفساد والرشوة، أما ضحى فى النص فقد هربت من الخيانة.. وعندما وجدت رجل أحلامها (فريد) فضلت أن تتركه بعد أن كشفت له ولها زيف فكرة أوسير وإيسيت واعتبرت أن مجرد التفكير فى رجل آخر هو خيانة تستوجب العقاب "... على فكرة.. إحنا الاتنين خاينين.. والصقر اللى فى أحلامنا ده عقاب الخيانة" **(ف٢، م٥، ص١٧)**

إذن ضحى فى "ضل الورد" هى نموذج معدل لضحى فى **قالت ضحى**، وفقًا لرؤية الكاتب المسرحى مؤمن عبده لها، ووفقًا لوضعها فى سياق النص.

٤-٤ فريد/ ضحى/ المعبد:

يتكون المنظر المسرحي في نص "ضل الورد" من المعبد الفرعوني، وقد صاغ مؤمن عبده وصفه لتفاصيل هذا المعبد من الوصف الذى ورد على لسان شخصية ضحى في رواية **قالت ضحى**، لا من وصف المعبد الذى عثر عليه فريد في قصة "أنا الملك جئت"، في حين استبعد مؤمن الصحراء من المنظر المسرحي.

ترى الدارسة، أولاً، أن استبعاد مؤمن للصحراء من صياغة المنظر المسرحي مرجعه إلى أن الصحراء فقيرة في تفاصيلها البصرية على خشبة المسرح، فهي تتكون فقط من رمال صفراء، كما أن الدلالة المنتظر تحقيقها من الصحراء، وهي انعكاساتها النفسية على الشخصيات، لا تأتي إلا عبر الوصف، وهو ما يمكن أن تعبر عنه الرواية بسهولة عن طريق الكلمات، في حين أن المسرح يعتمد على الرؤية البصرية التي تنتج دلالاتها بدون الحاجة إلى كلمات.

كما ترى الدارسة، أن اللحظة الدرامية في قصة "أنا الملك جئت"، لا تكمن في الرحلة عبر الصحراء، بل تكمن في نتيجة تلك الرحلة وهي اكتشاف فريد لذاته عبر فكه لطلاسم اللوحة الهيروغليفية، كما ذكرت الدارسة من قبل، تلك اللحظة التي أطالها الكاتب مؤمن عبده فامتدت عبر النص بالكامل، وتوازى استدعاء فريد لماضيه مع تمكنه من فك هذه الطلاسم. وقد أكد مؤمن على العلاقة بين فريد واللوحة الهيروغليفية في بداية النص، عن طريق الإضاءة "فريد يتجه للوحة أسفل التمثال يواجهها.. تنحسر الإضاءة إلا عليه" (ف١، م١، ص١)، فتركيز الإضاءة هنا على فريد واللوحة أسفل التمثال هو تركيز على تلك العلاقة بين فريد واللوحة حيث أن سعى فريد لفك طلاسم اللوحة هو سعى لفك طلاسم ذاته وهو ما يتكشف خلال النص المسرحي، ومن هنا جاءت لحظة الإضاءة تلك كنوع من وضع خط تحت هذه العلاقة.

أما عن سبب اختيار مؤمن لوصف المعبد في رواية **قالت ضحى** بدلاً من وصفه في قصة "أنا الملك جئت"، فيكمن، من وجهة نظر الدارسة في أن وصف المعبد في الأولى له دلالة أقوى من وصفه في الثانية، حيث أن المعبد في الثانية كان".. جديداً كأنما

انتهى العمل فيه بالأمس." ("أنا الملك جئت"، ص ١٦٩) فى حين أن المعبد فى الأولى كان أطلالاً ".. كان خشب مصلوب يسند طوبًا متداعيًا وتراب كثير ورمل فى كل مكان، وفى الأرض أذرع مبتورة ورؤوس مطمورة تبرز من وسط التراب. (قالت ضحى، ص ٣٥٨).

إن الدلالة البصرية لأطلال معبد أقوى من الدلالة البصرية لمعبد جديد، حيث أن الأطلال تستدعى لدى القارئ/ المتفرج الذكريات، والزمن الماضى وهو ما يحكم حياة الشخصيات الرئيسة فى النص.

أيضًا المعبد الذى تصفه ضحى، ويصفه بدوره مؤمن عبده فى بداية النص المسرحى، هو خاص بمعبد الأقصر حيث تمثال أوزوريس وحورس وهو مكان يحيل إلى إيزيس وأوزوريس (أوسير و إيسيت) بتفاصيله: الهيكل، الناووس، وسلم قدس الأقداس الذى تسبقه مقصورة البخور. وهو ما يرتبط بحالة الشخصيات الرئيسة فى النص (ضحى التى ترى نفسها إيسيت التى تبحث عن أوسير، فريد/ أوسير وفى بعض الأحيان إيسيت الذى يبحث عن حبيبته لكى يلم أشلائها).

يظل المعبد قائمًا طوال النص المسرحى، حتى فى خلفية المشاهد الاسترجاعية:

ثم يفتح الستار فى بطء ليكشف عن أطلال لمعبد.. (ف١، م١)

يضاء المشهد ولا زال المنظر به بقايا معبد.. (ف١، م٢)

المعبد هو المنظر الطاغى على المشهد.. (ف١، م٣)

المعبد.. بقعة ضوء على فريد.. (ف١، م٤)

تتبدل الإضاءة.. يهبط موكب الآلهة.. (ف١، م٥)

نفس المنظر.. المعبد، الهيكل.. الناووس.. (ف٢، م١)

المنظر الخلفى لا زال يحمل أطلال المعبد (ف٢، م٤)

إضاءة تدريجية على فريد فى المعبد.. (ف٢، م٥)

المنظر يضاء تدريجياً.. الهيكل.. الناووس.. (ف٢، م٧)

إن تشكل المنظر المسرحي، من معبد فرعوني، يستدعى لدى القارئ/ المتفرج صعيد مصر على المستوى المكاني، والزمن الماضى على المستوى الزماني، رغم ذلك.. يشير مؤمن عبده فى النص المرافق إلى أن النص لا يتبنى زمنًا معينًا، ولا مكانًا معينًا، فيذكر أن إيسيت ".. تغنى لأوسير أغنية بها ملمح شعبى مصرى.. تشاركها فتيات الغناء والرقص الذى يحمل الطعم الفلاحى والصعيدى والنوبى والسكندرى والبدوى.. هى حالة من امتزاج نداء إيسيت الفرعونى الأصالة المصرية الآنية.." (ف١، م١، ص١)

ثم يلجأ إلى عدم تحديد الزمان مرة أخرى فى الحوار المسرحي، فى أول جملة يتطقها فريد فى النص: "فى خريف عام لا أذكره تجهزت للسفر.." (ف١، م١، ص١)

أما المرة الوحيدة التى يحدد فيها زمن (الثلاثينات) وهو ذاته زمن أحداث قصة "أنا الملك جئت" فإنه لا يؤكده، ويضع المعبد فى خلفية المشهد: "..يضاء المشهد ولا زال المنظر به بقايا معبد (...) والموجودون يغلب على ملابسهم طابع الثلاثينات من القرن العشرين.." (ف١، م٢، ص٥)

إن كلمة يغلب لا تعطى تأكيداً بالطابع المطلوب، ولا تحدد الزمن بما يؤكد أنه الثلاثينات.

ترى الدارسة، أن عدم تحديد الكاتب فى نص "ضل الورد" لزمان ومكان الأحداث، والمزج بين المعبد (الزمن الفرعونى) الذى يشكل المنظر والزمن الآنى المتمثل فى الغناء، هدفه جعل شخصيات المسرحية علامة رمزية للإنسان الذى يبحث عن ذاته، تمامًا كما أصبح إيزيس وأوزوريس علامةً رمزيةً للإخلاص وخلود الحب على مر الأزمنة المختلفة، ليصبح النص المسرحى نموذجًا لرحلة هذا الإنسان فى البحث عن ذاته.

٤-٥ تداخل الأزمنة :

رغم أن زمن الرواية يقع دائمًا فى الماضى إلا أن "..بناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائى التخييلية. فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى. ويعلم القاص نهاية القصة. فالراوى يحكى أحداثًا انقضت، ولكن

بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضى يمثل الحاضر الروائى. (بناء الرواية، ص ٤٠) والرواية لها القدرة على الأرجحة بين الأزمنة بل هى من سماتها هذا التداخل الزمنى بين الحاضر (حاضر الراوى) وبين الماضى (ماضى الراوى وشخوص الرواية) فلكل رواية ".. علاقة خاصة ترتبط بين الزمان والمكان من ناحية، والزمان والشخصية من ناحية أخرى؛ أى بين حاضر الشخصية وماضيها." **(تشظى الزمن فى الرواية الحديثة، ص ١٠)** بل وتعد تلك العلاقة بين الماضى والحاضر هى أساس تشكيل الرواية وفقًا لرؤية الكاتب. وترى سيزا قاسم ".. أنه كلما تقدم النص تزايدت مساحة الحاضر وتناقص عرض الماضى أو استرجاعه." (بناء الرواية، ص ٤٥)

أما زمن النص/العرض المسرحى فهو زمن حاضر، فهو يقوم على مبدأ (هنا/ الآن) وبالتالى يصبح تداخل الأزمنة أكثر تعقيداً؛ ذلك أن الدراما لها حدود فى استخدام التقابل الزمنى بين الحاضر والماضى:

> وذلك يرجع إلى طريقتها فى التعبير وهى الحوار فالحوار كلام فى موضع بمعنى حاضر حيوى لأن الحوارات الدرامية مباشرة أما الحوارات التى تحتوى عليها الرواية بشكل احتمالى فهى على الرغم من أنها تكتب فى المضارع لغة منقولة أى محكية لأنها بشكل أو بآخر مدرجة فى خطاب الراوى يعلن عنهم ويقدمهم ويشرحهم وكذلك ظروف هذه الحوارات التى قدمت فيها وأحيانًا يدرجها فى كلامه بأسلوب غير مباشر. **(علامات العمل الدرامى، ٢٩)**

هناك جدلية زمنية بين ماضى الشخصية وحاضرها فى كل من رواية **قالت ضحى**، وقصة "أنا الملك جئت"، فرغم أن الزمن فى كليهما يسير فى خط زمنى مستقيم نحو الأمام إلا أن الماضى يحكم حياة الشخصيات الرئيسة (ضحى، فريد) كما أوضحت الدارسة من قبل. وهو ما يجعل الكاتب المسرحى هنا أمام معضلة زمانية تتمثل فى ضرورة صياغته للماضى والحاضر معًا دون الإخلال بقانون آنية المسرح.

اختار مؤمن عبده فى نص "ضل الورد" أن تكون الشخصية الرئيسة التى يرى القارئ/ المتفرج المسرحية من خلالها هى شخصية فريد، فهى الشخصية الحاضرة مسرحيًا والتى تستدعى الماضى الذى دفعها إلى ترك هذا الماضى والعيش فى حاضرها داخل النص. فهى إذن الشخصية التى تشكل الزمن المسرحى، فقد تحدد الحاضر المسرحى منذ بدء النص بوجود فريد فى هذا المكان الجديد الذى أصبح يشكل حاضره، وأصبح كل ما يحدث داخل هذا المكان هو ما يمثل الحاضر، وما يحدث خارجه هو استدعاء لما قبل أحداث المسرحية وما قبل حاضر شخصية فريد.

وترى كارمن بوبيس أن المسرح يقتصر على:

> .. زمن الشخصية التى كإبداع أدبى لها زمن واحد وهو زمن الحاضر (المضارع) لأنه أى المسرح هو نوع أدبى يعبر عن خطابه فى حوار مباشر، هو كلام موضع له حدود زمنية ومكانية. والشخصية لها خارج النص نفس المصادر التى للشخص الإنسانى ولها ماض افتراضى يمكن أن يدرج فى حاضر الكلمة والمسرح عن طريق بعض الاستراتيجيات الدرامية، هناك بعض الطرق للتذكرة بالماضى أو الإشارة إليه." (علامات العمل الدرامى، ص ٣٢)

فإذا كان فريد هو الشخصية الأساسة التى تحكم زمن النص المسرحى، كان على الكاتب إيجاد حيلة لا تبدو ضعيفة دراميًا أو مباشرة لاستحضار ماضى الشخصية. فكان أن جعل فريد فى حاضره يستدعى الماضى، وكأن القارئ فى هذه الاستدعاءات موجود بداخل عقل فريد، ثم يحرص الكاتب على أن يرتد فريد دائمًا إلى الحاضر.

مثال على ذلك، المشهد الثانى من الفصل الأول وهو استدعاء فريد لحفل خطوبته على الفرنسية مارتين، يمهد الكاتب لهذا الاستدعاء فى نهاية المشهد الأول بجملة بكرى – وهو فى الزمن الحاضر لفريد– ".. أنا شفتها يا دكتور.. شفت اللى انت بتدور عليها.." ثم يخرج بكرى من المسرح ويستخدم الكاتب الإضاءة لكى ينقل القارئ/ المتفرج إلى

أولى لحظات الاستدعاء ".. تنحسر الإضاءة إلا عليه.. يخرج صوته البعيد وهو ينظر للتمثال.. فريد: انت بتقول ايه؟! (يستلقى فريد على الأرض... مع إظلام تدريجى ناعم.."

يمهد هذا الوصف للإضاءة التدريجية الناعمة، والصوت البعيد، لبداية المشهد الثانى وهو مشهد سابق على بداية النص المسرحى، ولكنه يصبح زمنًا حاضرًا لأنه يدور الآن فى ذهن فريد، ويراه القارئ/ المتفرج فى نفس اللحظة مع فريد. وحتى لا يختلط الأمر يحرص الكاتب على أن يؤكد للقارئ/ المتفرج أننا هنا/ الآن فيذكر فى نهاية المشهد الثانى:

> .. فى هذا الحلم الجميل الذى تعلوه الموسيقى الراقصة الناعمة..
> يدخل بكرى بساقيه النحيلتين وابتسامته الواسعة.. يربت على
> كتف فريد ولا يراه سوى فريد وحده.. ينظر له فى دهشة بالغة..
> نسمع صوت بكرى وكأنه قادم من بعيد..
>
> بكرى: أنا شفتها فى عنيك يا دكتور.. شفت اللى انت بتدور
> عليها..

هكذا يحيل الكاتب القارئ/ المتفرج إلى ما قبل بداية المشهد عن طريق تكرار نفس العناصر (بكرى، الحوار فى جملة شفت اللى انت بتدور عليها)

وجد مؤمن عبده لنصه بذلك حيلة تمكنه من التأرجح بين ماضى فريد وحاضره، مع الاحتفاظ بآنية الزمن المسرحى. وقد كررها فى جميع المشاهد التى يستدعى فيها فريد ماضيه.

وإذا كانت شخصية فريد فى النص تتأرجح بين ماضيها وحاضرها، فإن شخصية ضحى هى شخصية حاضرة تعيش زمنها الحاضر داخل النص، فيما عدا المشهد الثالث من الفصل الأول حيث يعود الكاتب إلى ما قبل وجود ضحى فى هذا المكان، وفيه يشرح سبب وجودها فى ذلك المكان.. ومن غير الواضح للدارسة زمن هذا المشهد

بالتحديد حيث لا يسبقه أو يليه ما يؤسس لزمنه فى الأحداث، هل القارئ/ المتفرج هنا يرى الحدث لحظة حدوثه بالفعل، أم هو يرى ما حدث من قبل؟

فإذا كان يرى ما يحدث، باعتبار إن هذا المشهد يتوازى زمنيًا مع المشهد السابق، وخاصة أن ضحى لم تظهر بعد فى النص المسرحى، فما هو إذن تفسير أن ".. المعبد هو المنظر الطاغى على المشهد.." والمعبد كما ذكرت الدارسة من قبل، هو الحاضر الذى وصل إليه كل من فريد/ ضحى؟

وإذا كان القارئ/ المتفرج يرى ما حدث، فلا يوجد أى ذكر إذا ما كان هذا المشهد استدعاءً للماضى من وجهة نظر ضحى، وخاصة أنها لم تظهر بعد فى النص.

كان على الكاتب إذن، من وجهة نظر الدارسة، أن يحدد زمن هذا المشهد وموقعه بين أحداث المسرحية، حتى لا يحدث خلط لدى القارئ/ المتفرج.

ترى الدارسة، أن هناك دلالة هامة لاختلاف الأزمنة التى تعيشها كل من شخصيتى فريد و ضحى داخل النص المسرحى.. فإن تأرجح فريد بين ماضيه وحاضره يدل على أزمة الشخصية التى تبحث عن ذاتها، فتستدعى ماضيها لمعرفة حاضرها. وهو ما يتسق مع شخصية فريد فى القصة القصيرة. كذلك فإن وجود ضحى فى الزمن الحاضر طوال النص المسرحى دون العودة إلى ماضيها، له دلالة ثبات الشخصية ومعرفتها بما تريده، وهو أيضًا ما يتسق مع شخصية ضحى فى الرواية، فهى بالرغم من مرورها بعدة مراحل، كما ذكرت الدارسة من قبل، إلا أنها تعلم فى كل تغير لها بما تريد أن تكونه.. وبالرغم من تقمصها لشخصية إيسيت المرتدة إلى الزمن الماضى، إلا أن ارتدادها هذا لا يعبر فى الرواية/النص عن تذبذب فى الشخصية أو عدم وعى بالذات، وإنما عن اختيار واضح لما ترى ذاتها عليه، ويكمن الاختلاف فى زيف هذا الاختيار فى الرواية، بينما هو اختيار أصيل فى النص المسرحى.

وما يدل على وضوح شخصية ضحى أمام ذاتها فى النص المسرحى "ضل الورد"، وصحة اختيارها لحاضرها، هو أنها قادرة على الاكتمال والتوحد مع ذاتها، فى الوقت الذى كان فريد لا يزال يبحث عن ذاته، فيقول بكرى فى المشهد الخامس من الفصل

الثانى "أرجوك يا دكتور.. بلاش.. سيبها تكتمل.. ماتخليهاش تسافر تانى.. انت كمان دور على روحك.. التوحد.. الاكتمال.."

رغم أن النص المسرحى يتذبذب بين زمنى الماضى والحاضر، إلا أن الدارسة وجدت لحظتين تعبران عن زمن المستقبل: الأولى هى حلم فريد بالصقر الذى يحيطه بجناحيه فى المشهد الخامس وهو نهاية الفصل الأول – هذا الحلم المأخوذ عن قصة "بالأمس حلمت بك" – فالحلم هنا هو مثل النبوءة، والنبوءة تشكل زمنًا مستقبليًا لم يحدث بعد. وضحى تحاول تفسير الحلم، من وجهة نظرها، لفريد على أنه عقاب لهما بسبب خيانتهما (وهو ما يتسق مع الأسطورة الفرعونية حيث أن حورس هو المنتقم لأبيه) وبما أن العقاب لم يحدث بعد، فهذا معناه أن الحلم هو رؤية مستقبلية.

ترى الدارسة، أن تلك اللحظة هى إحالة مستقبلية لما يحدث فى نهاية النص المسرحى، حيث يكتمل الحلم/ النبوءة الذى بدأ فى نهاية الفصل الأول فيحيط الصقر بكل من فريد وضحى عبر سلم قدس الأقداس إلى حيث لا شىء ولا نهاية. هنا تأتى اللحظة الثانية التى بها إشارة إلى المستقبل (حيث لا شىء ولا نهاية) فالصقر يأخذهما إلى مستقبل مجهول بالنسبة لهما وبالنسبة للقارئ/ المتفرج.

يربط مؤمن ما بين اللحظتين بتكرار فريد لنفس الحوار فى المشهدين:

"فريد: فى تلك الليلة قالت إيسيت تعال.. مدت ذراعيها إلى ووجهها الجميل يشرق وقالت تعال.. ذهبت وركعت أمامها.. كانت تميل على وتحتضننى.. مسحت بيدها على شعرى.. قالت بصوت خافت لا تبتئس.. سأجمع أشلاءك من جديد.. وستكتمل.."

جدير بالملاحظة أن الحلم هنا المأخوذ عن قصة "بالأمس حلمت بك" قد اختلفت دلالته فى النص المسرحى؛ فالصقر فى القصة هو تجسيد لخوف آن مارى (الأوروبية) من الراوى (الشرقى) وإن احتضان الصقر للراوى فى الحلم وتوحده به يحول الراوى من كونه تهديداً إلى انتماء وهوية وحماية، إذن فالحلم هنا هو رمز لتلك العلاقة بين الشرق والغرب، أما فى النص المسرحى فالحلم هو نبوءة بالوصول إلى التوحد والاكتمال والصقر رمز للمستقبل، وهو ما تحقق فى نهاية النص.

تستخلص الدارسة مما سبق، أن الكاتب المسرحي في نص "ضل الورد"، كانت له أسباب في اختيار المزج بين رواية **قالت ضحى**، والقصتين القصيرتين "أنا الملك جئت" و"بالأمس حلمت بك" لما بينهما من عناصر تشابه: هروب شخصيتي فريد في "أنا الملك جئت" وضحى في **قالت ضحى** من حاضرهما إلى الماضي، علاقة كل من فريد وضحى بالمعبد، الصقر في عـلاقة ضحى بالراوي في **قالت ضحى** والصقر في حلم آن ماري في "بالأمس حلمت بك".

لم يكن هذا التشابه وحده بكاف لكي يصوغ مؤمن عبده نصه، فلجأ إلى إضافة بعض العلاقات التي تجعل اجتماع شخصيات المسرحية (فريد، ضحى) في هذا المكان البعيد له مبررات درامية؛ ففريد في النص المسرحي مثله مثل فريد في قصة "أنا الملك جئت" وصل إلى هذا المكان بحثًا عن ذاته.. وضحى (خلافًا للرواية) وصلت إلى هذا المكان بعد أن توصلت إلى معرفتها بذاتها ووصولاً إلى فريد الذي أصبح في النص المسرحي صديقًا لزوج ضحى ومن هنا أتت معرفتها به.

كذلك أضاف مؤمن شخصية بكري ليقيم حوارًا بينه وبين فريد هدفه إيصال معلومات عن فريد للقارئ/ المتفرج وفي نفس الوقت وضع فريد في مواجهة ذاته.. ويرجع سبب اختيار مؤمن لإضافة هذه الشخصية، من وجهة نظر الدارسة، أن يأتي حوار المسرحية على شكل ديالوج، وهي تقنية أكثر مسرحية من لجوءه إلى كتابة مونولوجات على لسان شخصية فريد لتحقيق نفس الهدف.

وكما مزج مؤمن عبده بين شخصيات قصة "أنا الملك جئت"، ورواية **قالت ضحى**، مزج بينهما أيضًا في صياغته للمنظر المسرحي. فاختار من بين الأمكنة التي وصفها بهاء طاهر في كل من القصة والرواية مكانًا واحدًا هو المعبد صاغ منه المنظر في النص، ذلك أن المعبد هو الأكثر تأثيرًا على شخصيتي القصة/ الرواية/النص المسرحي: فريد (حيث يصل إلى وعيه بذاته في هذا المكان)، ضحى (حيث تجد ذاتها الحقيقية كما تراها هي في هذا المكان). وقد صاغ مؤمن تفاصيل المنظر من خلال وصف ضحى للمعبد الذي ترى ذاتها فيه في الرواية، ومن التمثال واللوحة الهيروغليفية التي تكشف لفريد عن ذاته في القصة القصيرة.

لم يختلف طرح مؤمن لشخصية فريد فى النص عن طرح بهاء طاهر لها فى القصة، فيما عدا النهاية التى اختارها كل منهما لشخصيته؛ ففى حين اختار بهاء طاهر فى القصة أن يصل فريد إلى قمة انهياره، وحيداً، بعد مواجهته لذاته.. اختار مؤمن عبده فى النص أن يصل فريد، مع ضحى، إلى التوحد والاكتمال فى طقس مهيب. يعكس هذا الاختلاف فى النهاية إلى اختلاف رؤى كل من الكاتب الروائى والكاتب المسرحى فالأخير رؤيته أكثر تفاؤلاً..

كذلك اختلفت رؤى كلاً من الكاتبين لشخصية ضحى؛ ففى حين اعتادت ضحى فى الرواية الهروب من واقعها إلى واقع أسوأ (الخيانة، الفساد)، جاءت ضحى النموذج المصرى القوى فى النص المسرحى الأقدر على مواجهة واقعها (هروبها من مجرد التفكير فى الخيانة، رغبتها فى الاكتمال).

اختلفت الأزمنة أيضاً، بين الكاتبين، ففى حين حدد بهاء طاهر الأزمنة فى أعماله (الثلاثينات فى "أنا الملك جئت"، الستينات والسبعينات فى **قالت ضحى**).. جعل مؤمن عبده الزمان فى نصه غير محدد فامتزج المنظر الفرعونى بالأغانى التى تعبر عن الآنية والمعاصرة كما يقول فى النص المرافق.. مما يجعل النص رؤية عامة غير محددة بزمن أو مكان معين.

ترى الدارسة، أن نص "ضل الورد" هو من ناحية تناول أكثر معاصرة وتفاؤلاً لكل من رواية قالت ضحى، والقصتين القصيرتين "أنا الملك جئت" و "بالأمس حلمت بك". ويرجع هذا، من وجهة نظر الدارسة، إلى اختلاف الجيلين ففى حين عاصر بهاء طاهر النكسة والهزيمة وانهيار القيم فى عصر الانفتاح وقد كتب كل من القصتين والرواية فى الثمانينات من القرن العشرين، كان مؤمن عبده أكثر شباباً فى رؤيته لمعاصرته لفترة التسعينات وقد كتب نصه المسرحى عام ٢٠٠٣. ومن ناحية أخرى فالنص المسرحى فى كثير من المقاطع الحوارية أكثر مباشرة فى طرحه للأفكار ويفتقد للعمق والغموض الذى يميز أعمال بهاء طاهر المبنى عليها النص.

الفصل الرابع

مزج الروايات لإنتاج نص مسرحي واحد

"نوبة دوت كوم نموذجًا"

اهتم الكاتب المسرحى والناقد الراحل حازم شحاتة بقضية تهجير النوبة، فقد بنى نصيه المسرحيين اللذين كتبهما وتم عرضهما على خشبة مسرح الدولة: "حكايات ناس النهر" و "نوبة دوت كوم"، على كتابات مسرحية وقصصية وروائية للكاتبين النوبيين حجاج أدول و إدريس على اللذينْ يناقشان، فى تلك الكتابات، العلاقة بين النوبة القديمة والنوبة الجديدة، كذلك تأثير القرارات الحكومية فى الستينات من القرن العشرين بتهجير أهل النوبة لبناء السد العالى الذى كان من شأنه إغراق بلاد النوبة القديمة – وذلك إنقاذا لمصر بالكامل من الغرق أو الجفاف – على أهالى تلك البلاد.

استبعدت الدارسة النص الأول "حكايات ناس النهر" لأنه بنى فى أكثره على نص مسرحى للكاتب حجاج أدول بعنوان **ناس النهر** مع بعض من التفاصيل الدرامية الموجودة فى قصص قصيرة ورواية واحدة لنفس الكاتب، فلم تكن الرواية فى ذاك النص جزءا أساسًا من بنائه الدرامى.

وقد اختارت الدارسة، فى هذا الفصل، دراسة النص المسرحى الثانى "نوبة دوت كوم" الذى كتبه حازم شحاتة من خلال مزجه للخيوط والشخصيات الدرامية فى ثلاث روايات للكاتب إدريس على: **دنقلة، النوبى، اللعب فوق جبال النوبة.**

يناقش إدريس على فى هذه الروايات الثلاث، علاقة الشخصيات بالمكان (النوبة) من خلال ثلاث زوايا مختلفة، تتفق جميعها فى وجود أزمة بين الشخصية والمكان.

١- دنقلة.. أزمة الانتماء:

يناقش الكاتب إدريس على فى روايته **دنقلة**، العلاقة بين الشمال والجنوب من خلال شخصية النوبى عوض شلالى، المنفصل كما يسميه فى عنوان أول قسم بالرواية، والذى يهاجر من الجنوب (النوبة) إلى الشمال (القاهرة) فيجدها مختلفة تمامًا عن قريته النوبية فى الجنوب فقد ".. تصور الدنيا كلها على هذا المنوال حتى زار الشمال، صعق. دهش. وظنها الجنة التى يحكى عنها شيخ المسجد فى مواعظه.." (دنقلة، ص٣٤) ولكنه يكتشف فيما بعد ".. أن هذا الخير كله، ناتج الرى المستديم الذى يوفره الماء المخزون فوق أرض النوبة." (دنقلة، ص٣٤) فينخرط فى مجال السياسة ويصبح من دعاة انفصال النوبة عن مصر والتوجه إلى دنقلة فى السودان لبناء نوبة موحدة، وهو ما يمثل معاداة للنظام الحاكم فى الستينات الذى كان يدعو إلى الوحدة لا داخل مصر فقط بل إلى الوحدة العربية عمومًا.. لذا يتم التحقيق معه واعتقاله لمدة عشر سنوات ثم يفرج عنه ويقرر العودة إلى الجنوب مرة أخرى بعد أن أصبح فى أزمة مع المكان (الشمال/القاهرة). ويعرض الراوى وجهة نظر عوض وأزمته مع المكان:

> تسكع. صدم. وبهت. وقف مكذبًا ما يشاهده، هؤلاء ليسوا أهل مصر.. الوجوه مكشرة، الشفاه مطبقة، البسمات باردة، النكات مبتورة. يتصادمون ويتشاتمون. يسبون الدين لبعضهم. لابد أنه تأثير الغلاء أو حرب اليمن. وربما ضغط العسكر الذين يحتلون الشوارع والمناصب. الناس يهرعون لبيوتهم مذعورين. ماذا جرى للمدينة الضاحكة؟! حلوة كانت. بأم الدنيا وصفوها. تأكل أولادها الآن. (...) فمع من يجلس وأين يقضى وقته المتبقى؟ غريب فى بلد غريبة. (دنقلة، ص١٤)

ثم بعد عودته إلى قريته كيشى فى الجنوب، يكتشف أنه أصبح منفصلاً عن أهلها أيضًا ويصبح مطلوب القبض عليه لأفكاره الانفصالية، فيهاجر مرة أخرى إلى الشمال ولكن هذه المرة الشمال البعيد فى بلاد أوروبا عن طريق عمله كابتن على باخرة سياحية، ويظل فى تذبذب دائم بين الشمال والجنوب دونما شعور بالانتماء لأيهما.

٢- النوبى.. الرحيل من النوبة:

أما رواية **النوبى**، فمحورها مناقشة التهجير من بلاد النوبة القديمة إلى النوبة الجديدة، من خلال شخصية عبد الله الشاب المنتمى لمنظمة الشباب والذى كان دوره إقناع أهل قريته بالرحيل دون مشاكل، وعبد الله هو نموذج الشاب النوبى الذى أصبح فى أزمة مع المكان (النوبة القديمة) ويحلم بواقع أفضل فى مكان آخر (النوبة الجديدة): "لكننا نحن- أبناء الجيل الجديد- كنا منبهرين بفكرة الانتقال، لقد زهدنا النوبة بجبالها وفقرها وكآبتها (...) فإذا أتيح لنا الآن الانتقال لواقع أفضل.. لماذا نرفض؟ حفاظًا على ماذا؟" (النوبى، ص ٨)، وضع إدريس على نموذج عبد الله فى مقابل نموذج جده المرتبط بالمكان (قرية كيشى) حتى لو لم يكن بها أية تطورات، فيقول عنه عبد الله: "فجدى والنهر كائنان متوحدان." (النوبى، ص٢٦)

يناقش إدريس على، أيضاً، فى ذات الرواية، فكرة الأصل النوبى من خلال شخصية البروفيسور البريطانى/السودانى كتبة ديما الذى يحاول إقناع عبد الله بأن أصل النوبة هو فى "دنقلة" غرب السودان، وأن النوبة الموجودة الآن هى تقليد بعد أن اختلطت بالعرب. هذه المناقشة تكمل ما بدأه إدريس على فى روايته **دنقلة** من دعاوى وجود بلاد نوبة موحدة يكون مقرها "دنقلة" فى السودان، وخاصة بعد إحساس النوبيين بالاضطهاد من جراء تهجيرهم مرتين مرة عند بناء خزان أسوان، والمرة الثانية عند بناء السد العالى، دون رجوع الحكومة إلى مناقشة البشر التى تعيش فى هذه الأماكن.

٣- اللعب فوق جبال النوبة.. صراع الشمال والجنوب:

يطرح إدريس على فى رواية اللعب **فوق جبال النوبة** صراع العادات بين الجنوب (النوبة) والشمال (القاهرة) من خلال شخصية غادة التى يرسلها أبوها النوبى المتزوج من قاهرية إلى أهله فى النوبة حتى يقوموا بتنوبيها عقابًا لها على رغبتها الزواج من قاهرى.. ولكن بدلاً من أن تتنوب، تمارس غادة تأثيرها القاهرى على بنات النوبة

وتصبح هى حلم كل رجل فى القرية، وبسبب سلوكها المختلف عن أهل القرية تختفى غادة فى ظروف غامضة ويشك الجميع فى أن جدتها هى القاتلة حفاظًا على عادات النوبة.

ينتقل إدريس على، فى هذه الرواية، من البكاء على بلاد النوبة التى ضاعت تحت السد إلى مناقشة عادات أهل النوبة وصراعهم المتعصب مع أهل الشمال فى محاولة نقد ذاتى، فيقول الراوى فى بداية حديثه عن غادة: "غادة الجميلة هبت علينا كنسمة شمالية ندية واشتبكت فى ساعة نحس مع ريح سمومية جنوبية فاختنقت.." (*اللعب فوق جبال النوبة*، ص١٩). إن المقابلة بين النسمة الشمالية والريح السمومية الجنوبية، تطرح وجهة نظر الكاتب فى عادات الجنوب ورؤيته النقدية لها، وهى مرحلة أعمق فى وجهة نظر الدارسة، من الروايتين السابقتين.

من خلال ما سبق يمكن القول، أن أزمة الشخصيات مع المكان هى الأزمة الأبرز فى روايات إدريس على الثلاث التى بنى عليها حازم شحاتة نصه المسرحى "نوبة دوت كوم".

٤- نوبة دوت كوم:

جمع حازم شحاتة فى نص "نوبة دوت كوم" بين الروايات الثلاث السابقة للكاتب إدريس على، من خلال وحدة مكان الأحداث (النوبة)، ومن خلال شخصية عوض شلالى فجعله فى مراحله العمرية الثلاث داخل النص المسرحى يشكل بطل كل رواية من الروايات؛ فعوض فى الستين من عمره هو ذاته عوض شلالى، الداعى إلى انفصال النوبة، فى رواية **دنقلة**.. وعوض الشاب هو عبد الله، عضو منظمة الشباب، فى رواية **النوبى**.. وأخيراً عوض الصبى هو إبليس الذى يقع فى غرام غادة الشمالية، فى رواية **اللعب فوق جبال النوبة**. ومن خلال شخصية عوض هذه يربط حازم شحاتة بين الخيوط الثلاث الأساس فى كل من الروايات الثلاث: التحقيق مع عوض شلالى بدعوى معاداته النظام بسبب أفكاره عن انفصال النوبة، التهجير، عادات النوبة.

٤-١ المنظر المسرحى والمكان:

ترى سيزا قاسم أن ".. من أهم الثنائيات التى تميز المكان ثنائية "داخل/ خارج". فلكل كائن حى إقليمه الذى يمثل مركز إشعاع بالنسبة إليه، ويتعارض مع العالم الخارجى الشاسع. وينطوى هذا التعارض على تعارض آخر هو ثنائية "أنا/ الآخرون". ("مشكلة المكان الفنى"، مجلة ألف، ص٨٣)

وتطرح الروايات الثلاث (**دنقلة، النوبى، اللعب فوق جبال النوبة**) ثنائية داخل/ خارج بشكل واضح بحيث يصبحان فى تعارض.. والداخل هنا يكون بلاد النوبة فيما قبل التهجير والتى تصبح فى تعارض مع الخارج الذى يمثل القاهرة من ناحية، والموقع الجديد للنوبة من ناحية أخرى.

مثال على ذلك، شخصية الجد فى رواية النوبى، الملتصق بالمكان ويرفض الخروج منه، بداية يغضب على ابنه لزواجه من شمالية وهروبه من الداخل/الجنوب إلى الخارج/ الشمال وهو ما يعد خيانة من وجهة نظر الجد، ثم يرفض الخروج من قريته كيشى بعد أمر التهجير، للدرجة التى تجعل عمدة القرية يأمر بحمله رغماً عنه "أشار العمدة لمرافقيه. هجموا على جدى. قيدوا يديه. حملوه وأسرعوا به. وهو يقاوم. يفلفص. يرفس. يعض. يسب." (النوبى، ص٩٤) لاحظ أن الكاتب يستخدم خمس أفعال لوصف مقاومة الجد للخروج من المكان. وبعد وصول الجد إلى النوبة الجديدة رغماً عنه، يحاول التكيف مع المكان ويفشل فيرفض الحياة ويلتزم بالصمت ويضرب عن الطعام والشراب ".. وزاره الطبيب وفسر الحالة بتداعيات صدمة المكان.." (النوبى، ص١١٤) ثم يموت.

ويتساءل الراوى، فى نفس الرواية، عن مدى الاتصال بين هذا الداخل والخارج، فالحكومة تعتبر النوبة جزءا من الوطن وتطالبه بالتضحية من أجل الكل "كان خزان "أسوان" البداية وسدها النهاية؛ بناءين هائلين شيدا لضبط المياه ونشر الرخاء دون أن يخطر على بال المخططين.. أنهما سيسببان ألماً لقوم ووجعاً لقلوب. وقد علمونا فى المدارس حب الوطن والدفاع عنه والتضحية من أجله. لكن لماذا لا يضحى الوطن من

أجلنا أم هو عطاء من طرف واحد؟! (النوبي، ص٢٦) فى حين أن النـوبيـين معـزوليون عن هذا الوطن ولا يشعرون بالانتماء الحقيقي إليه: "أليس غريبًا أن الوسيلة الوحيدة التي تربطنا بالوطن.. هى هذه البواخر العتيقـة المملوكة للسودان؟! فهل يصدقنى جدى حين أزين له هذا الوطن؟ ونحن معزولون عنه حتى بطريق ممهد للسيارات.." (النوبي، ص٢٧)

لذلك يبدأ النص المسرحى بأزمة الشخصيات (أهل النوبة) مع المكان، من خلال صوت شخصية عوض شلالي، الراوى فى النص، والذى يأتى فى بداية النص المسرحى، مع وصف الإضاءة بـ "في الظلام"، وهذه البداية تستوجب الوقوف عندها. فأول وصف للمنظر هو ذلك الظلام، وإذا كان الوصف قد توقف عند هذا الحد تكون وظيفة الإظلام هنا هى تهيئة القارئ/المشاهد لبداية أحداث المسرحية، وهى وظيفة صحيحة نسبة إلى موقعها فى بداية النص، ولكن بقراءة التقنيات الأخرى المتضمنة فى النص المرافق وبخاصة الصوت أصبح للإظلام هنا دلالة فوصف الصوت ينص على "يأتى صوت عوض شلالي مع صوت الـ Keyboard (..) يأتى صوته كأنه آت من بئر عميق"، إذن يمكن القول أن الظلام هنا مع الصوت ينتجان دلالة البئر العميق.

وإذا كانت الإضاءة يمكن أن تصبح ".. علامة للأهمية المؤقتة أو المطلقة للشخصية أو الغرض المضاء." وإذا كان ".. بإمكان الظلام أن يقوم بوظيفة الضوء فى إعطاء المعنى والدلالة عليه.." (مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى، ص٩٧) إذن يمكن اعتبار الظلام هنا أولاً علامة على أهمية الجمل الحوارية التى ينطقها عوض شلالي، ثم بعد قراءة الجمل الحوارية الأولى، يعطى الإظلام للقارئ دلالة أعمق:

> ص. عوض شلالي: أيها النوبى الجليل. أيًا من كنت. وحيثما كنت. فى بلاد ليس هى البلاد. تحلم بعودة لن تجيء أبداً.
>
> قرية بيوتها ونخيلها ومعابدها ومساجدها وقبورها وأحلامها ضاعت إلى الأبد. لن تجدها إلا فى مكانين: قلبك أولهما، وثانيهما "هنا" على هذا الموقع نوبة دوت كوم. ("نوبة دوت كوم"، ص٣)

فالجمل الحوارية السابقة تدل على أن الظلام هنا يعبر عن حالة النوبيين حيث أصبحوا فى بلاد غير بلادهم، وكأنهم أصبحوا يعيشون فى بئر عميق مظلم بعد ضياع بلادهم (النوبة) إلى الأبد، كما أن الظلام هنا يتسق دلاليًا مع تحول النوبة من حقيقة إلى مكان متخيل لا يوجد إلا على موقع الإنترنت.

وبعد الإضاءة يكون أول منظر يحدده الكاتب هو غرفة التحقيق، حيث يتم التحقيق مع عوض شلالى بسبب كتابته بعض الشكاوى للمسئولين عن أوضاع النوبيين بعد التهجير، ومن خلال هذا التحقيق يطرح الكاتب تزييف الحكومة للحقائق وإخفائها معالم المكان (النوبة القديمة):

ص.م: (ممليًا) بدون عمل. ساكن فين؟

عوض: كيشى

ص.م: فين كيشى دى؟ العنوان بالكامل يا عوض.

عوض: تحت بحيرة ناصر

ص.م: اكتب.. كوم امبو - ناصر النوبة. دا خطك؟

("نوبة دوت كوم"، ص٣)

فقرية "كيشى" بالنسبة لعوض، أصبح لا وجود لها بالنسبة للمحقق وأصبحت كل بلاد النوبة بالنسبة له هى "كوم امبو" حيث بلاد النوبة الجديدة الحكومية.

أيضًا يمكن القول أن، انتقال المنظر من الإظلام فالإضاءة على غرفة التحقيق تولد لدى القارئ تعاطفًا مع النوبيين الذين أصبحوا يعيشون فى بئر عميق بسبب قرارات الحكومة، وإمعانًا فى الاضطهاد يتم التحقيق معهم بصورة غير عادية إذا ما استخدموا أبسط حقوقهم فى إرسال شكاوى للمسئولين ضد المكان الجديد الذى أجبروا على الانتقال إليه. كما أن التحقيق يتم فى القاهرة والتى تمثل الخارج بالنسبة للنوبة، وهذا هو المنظر الوحيد الذى يكون فى القاهرة. ومن هنا يعلن الكاتب المسرحى انحيازه التام للنوبة وإدانته للقاهرة (الشمال) باعتبارها موقع السلطة المركزية عن طريق اختزالها فى غرفة التحقيق.

ينتقل المنظر مرة أخرى عن طريق الإضاءة، حيث يجلس عوض شلالى أمام شاشة كمبيوتر يستعرض الموقع الإلكترونى نوبة دوت كوم الذى يستعرض حكايات مختلفة عن النوبيين وبلاد النوبة، ويؤكد النص على أن حكايات الشخصيات التى يستعرضها الموقع، تشكل فى مجموعها مفهومها عن المكان/ النوبة/ الوطن: "دول أطراف الحكاية. حكاية سؤال (يعنى إيه الوطن؟)" ("نوبة دوت كوم"، ص٥)

ثم ينقل الكاتب حازم شحاتة، القارئ إلى داخل المنظر وكأنه يجلس فى نفس مكان عوض أمام الموقع الإلكترونى، ليشترك داخل اللعبة المسرحية، ولينقله من القضية الخاصة بالنوبة إلى قضية عامة تخص كل أهل البلد؛ قضية المواطنة: "اعمل كليك على أى صورة.. هتلاقى حكاية. وحكاية ورا حكاية.. رتبها زى ما أنت عاوز. المهم ابعتى لى رأيك، يعنى إيه الوطن؟" ("نوبة دوت كوم"، ص٥)

إن استخدام الكاتب لفكرة الموقع الإلكترونى، تعد حيلة درامية تمكنه من تقطيع الزمان والمكان، بحيث لا يلتزم بمكان واحد أو بسياق زمنى فى خط متواصل، كى يتمكن من استعراض الخطوط الدرامية الثلاث الموجودة فى الروايات دون أن تواجهه أزمة ترتيب الأحداث مكانيًا وزمانيًا، وهذا التقطيع هو من التقنيات الصعب تحقيقها فى المسرح بعكس الرواية، ففى حين استطاعت الرواية الجديدة أن تقوم بتقطيع المكان "..فتراهم يقطعونه كما يقطعون الزمن.. فكما أن الزمن لم يعد يجرى متسلسلاً رتيبًا(...) دون أن يكون ذلك مستبشعًا مستنكرًا، بل محبذا مستملحًا... فإن تقطيع المكان أمسى كذلك شأنًا. (فى نظرية الرواية، ص ١٥٣) ذلك أن المكان فى الرواية يخضع للخيال الإنسانى، ويمكن وصفه عبر الراوى الذى يتمتع بحرية الحركة عبر المكان والزمان ".. ففى النص المكتوب حرية الخيال الإنسانى ليس لها حدود أما النص الدرامى فيخضع لواقعية خشبة المسرح بحدود مادية معينة. فالمؤلف يظل خارج العمل ولا يظهر للقارئ على أنه مراقب للدراما له القدرة على إعطائها حجمًا صغيرًا أو كبيرًا وإنما يرى العمل فى نفس الوقت الذى يراه فيه الجمهور فى حجمه الطبيعى، كقطعة من الحياة. (علامات العمل الدرامى، ص ٤٧٢)

ولكى يتحقق هذا الهدف، التقطيع فى الزمان والمكان، لجأ الكاتب حازم شحاتة إلى تقنية المنظر المتعدد الأماكن منذ هذه اللحظة وحتى نهاية النص المسرحى، واستغنى عن تقنية الإضاءة فى الانتقال من منظر إلى آخر ".. ويصبح انتقال الحوار من مكان لآخر هو التقنية الوحيدة التى يذكرها النص للانتقال المكانى على الخشبة قاصداً حضور باقى الأماكن على المسرح أثناء شغل أحدها بالحوار." (الفعل المسرحى، ص١١٦).

إن قصدية حضور الأماكن الأخرى على المسرح أثناء شغل أحدها بالحوار، يجعل القارئ، فى رأى الدارسة، أمام جميع أطراف الحكاية، مما يجعل السؤال المطروح فى الحوار (يعنى إيه الوطن؟) أكثر حضوراً وإلحاحاً.

ويرى حازم شحاتة أن المنظر المسرحى الذى يستخدم تقنية المنظر المتعدد الأماكن يستخدم تقنية تستفيد ".. من المسرح الشعبى والمسرح الملحمى من ناحية، ومن المبدأ العام لوظيفة خشبة المسرح – أى كونها تمثل شيئاً آخر غير نفسها – من ناحية أخرى، كما أنه يحاول أن يحاكى التدفق السريع للمشاهد الذى تتميز به السينما من ناحية ثالثة." (الفعل المسرحى، ص١١٧). وفى رأى الدارسة، أن من ضمن أسباب اختيار حازم شحاتة، أيضاً، لهذه التقنية، الاستفادة من التدفق السريع للمشاهد كما فى السينما، حيث يظهر اهتمامه باستخدام تقنيات السينما فى المسرح أيضاً فى نصه السابق "حكايات ناس النهر"؛ ففى مشهد غرق ساماسيب يذكر فى النص المرافق "تتغير الإضاءة والموسيقى بحيث نرى ساماسيب وكأن المسرح كله أصبح تحت النهر" ("حكايات ناس النهر"، ص٢١٤)، والتغيير هنا لا يفيد الانتقال من مكان إلى مكان بل يمكن القول أنه يفيد تغيير زاوية النظر، إن جاز التعبير، فالمكان هو النهر، والحدث هنا لا يزال فى نفس اللحظة الزمنية، ولكنه أشبه بعمل (بان) بالكاميرا من أعلى إلى أسفل، وهى تقنية مستمدة من فن السينما. كما أن فى دراسته عن الفعل الدرامى فى نصوص ميخائيل رومان، يستعير بعض مصطلحات السينما فى وصف التقنيات التى استخدمها ميخائيل رومان فى نصوصه.

٤-٢ الشخصيات والأزمة مع المكان:

ذكرت الدارسة من قبل أن أزمة الشخصيات مع المكان هى الأزمة الأبرز فى الروايات الثلاث، ويرتبط المكان ارتباطًا لصيقًا بمفهوم الحرية. ومما لا شك فيه أن الحرية - فى أكثر صورها بدائية - هى حرية الحركة. ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان - من هذا المنحى - تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية فى هذا المضمار هى مجموع الأفعال التى يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أى بقوى ناتجة عن الوسط الخارجى، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها. ("مشكلة المكان الفنى"، مجلة ألف، ص٨٢)

كذلك فى النص المسرحى، وجدت الدارسة أن الشخصيات فى أزمة واضحة مع المكان، وستستخدم الدارسة التقسيم الذى وضعه حازم شحاتة فى كتابه **الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان** عن الأماكن التى تمارس فيها الشخصية أفعالها المختلفة والتى حددها بـ: مكان المشكلة، مكان الحل، مكان الاختبار، مكان النتيجة للوقوف على أزمة الشخصيات الرئيسة فى النص مع المكان.

(أ) غادة/ شاية.. الصراع الشمالى/ جنوبى:

أولى الشخصيات التى تبرز أزمتها مع المكان، وهى أول حكاية يطرحها عوض شلالى من خلال موقع نوبة دوت كوم، هى شخصية غادة التى تصل من القاهرة إلى قرية كيشى رغمًا عنها فتصبح فى أزمة مع هذا المكان وتعلن عن ذلك من أول لحظة تصل فيها: "النوبة؟ ولا بلاد نمنم؟" ("نوبة دوت كوم"، ص٨)، وتعد القرية بالنسبة لغادة هى مكان المشكلة، حيث لا تستطيع أن تمارس فيها اختياراتها وحريتها، وحيث تصطدم بعادات النوبة التى تجهلها ولا ترغب فيها، وترى فى القاهرة وبخاصة حى إمبابة حيث يسكن حبيبها مكان الحل بالنسبة إليها، فتستدعى طوال الرواية/ النص، القاهرة فتحكى عن العشق والسينما وأم كلثوم وجمال عبد الناصر، وتتغنى بأغنية

(على بلد المحبوب وديني) وتحلم بخروجها من المكان بكل الأشكال: انتظار أن يأتي حبيبها لكي ينقذها، انتظار المركب القادمة حتى تذهب بها إلى القاهرة، إرسال خطاب إلى عبد الناصر تشكو فيه حالها، وهكذا تستمر محاولاتها حتى تعثر على مكان للاختيار "حينما تتخذ الشخصية قراراً لحل أزمتها فإنها عادة ما تتوجه إلى مكان ما لتنفذ هذا القرار.." (الفعل المسرحي، ص١٣٥) وفيه تحاول تنفيذ محاولة الهرب من المكان، وهو الحل من وجهة نظرها، فتتجه إلى الجبل.

تنفذ غادة محاولة الهروب، في الرواية ويساعدها في ذلك إبليس ولكن المحاولة تبوء بالفشل، أما في النص المسرحي يعدها بالمحاولة عوض الصبي ولكن لا يحدث الفعل، وذلك بسبب محدودية الحركة في المكان على خشبة المسرح، فإن ".. الأمكنة الخيالية في العمل الدرامي – على عكس ما يحدث في العمل القصصي – محدودة بالمكان الحقيقي على خشبة المسرح حيث سيمثل وله أبعاد مادية محددة طبقًا لكيفية فهم وتشييد المبنى المسرحي في كل فترة وهو ما يجب على الكاتب المسرحي أن يأخذه في حسبانه." (علامات العمل الدرامي، ص ٤٦٤)

وفي كل الأحوال تتفاقم أزمة غادة مع المكان عندما تقوم النساء النوبيات بضبطها مع الصبي عوض خلف أحد الأبواب ويذكر النص المرافق هنا "(يلتف النسوة حول غادة – يطردن عوض الصبي – السكاكين تلمع في الإضاءة الخافتة – غادة تصرخ عاليًا وهي تضم ساقيها في ذعر) (إظلام)" ("نوبة دوت كوم"، ص٢٩)

قد يفهم القارئ إظلام بمعنى نهاية المشهد وهي قد تكون قراءة صحيحة، ولكن حازم شحاتة لم يعتمد في النص على تقنية الإظلام للانتقال من مشهد إلى آخر فلماذا يذكرها فجأة في منتصف النص المسرحي؟ إذن الإظلام هنا له دلالة، وخاصة مع وصف التقنيات الأخرى في النص المرافق؛ فالسكاكين (إكسسوار)، تلمع في الإضاءة الخافتة (إضاءة) غادة تصرخ (صوت)، في ذعر (أداء) ثم (إظلام) تنتج معًا علامة على خطورة الحدث كما تدينه، ينتج الظلام هنا إذن موقفًا يتولد لدى القارئ تجاه الحدث.

ثم تختفى غادة فجأة فى الرواية وفى النص، ويجسد حازم شحاتة فى النص هذه النتيجة التى وصلت إليها غادة: "بطريقة الدخان، أو الستائر الخلفية التى تتحرك، أو بأى طريقة أخرى يراها المخرج ترتفع غادة إلى أعلى قليلاً ثم يغطيها الدخان. لتختفى" ("نوبة دوت كوم"، ص٥١)

إن رفع غادة إلى أعلى، يحيل القارئ إلى المسيح، وبهذا يوحى الكاتب بأن غادة قد تمت خيانتها، مثل المسيح، من قبل كل من كان فى حياتها، وخاصة أنه أشار إلى ذلك داخل النص على لسان سيمون عندما روى لها عوض الشاب حكاية غادة: "سيمون: يعنى ايه اختفت صعدت للسما زى السيد المسيح واللا اتبخرت.. شاية قتلتها ورميتها فى النيل للتماسيح." ("نوبة دوت كوم"، ص٣٢). وبذلك يدين الكاتب حازم شحاتة هذا المجتمع النوبى الذى جعل غادة تعانى هذا المصير ووقف فى موقف المتفرج.

يمكن إذن تحديد علاقة غادة بالمكان فيما يلى:

فى الرواية:

مكان المشكلة ← النوبة

مكان الحل ← القاهرة

مكان الاختبار ← الجبل

مكان النتيجة ← لا مكان

فى النص:

مكان المشكلة ← النوبة

مكان الحل ← القاهرة

مكان النتيجة ← لا مكان

وإذا كانت غادة، الوافدة على النوبة، تعتبر هذا المكان سبب أزمتها، فإن العكس صحيح بالنسبة لأهل النوبة، وخاصة الكبار منهم فى العمر، مثل جد عوض وجدة غادة، فترك المكان بالنسبة لهم هو الأزمة.

تتضح الأزمة بالنسبة للجدة شاية، فى رفضها لأية تغييرات فى العادات النوبية، وتصبح فى صراع مع عادات الشمال التى تمثلها شخصية غادة:

الجد: يا شاية دى مش زى بناتنا

شاية: مش زيهم فى إيه يا حاج. كل البنات واحد

الجد: يا شاية أنا باتكلم على الدماغ

شاية: هاكسرهولها. مش حتغلبنى بنت الحلبية

الجد: هوه احنا فى حرب؟

شاية: أيوه حرب ("نوبة دوت كوم"، ص ٣٠)

أصبح الصراع إذن، من سيتمكن من هزيمة من؟ الشمال (بنت الحلبية) أم الجنوب (شاية).. ويتجلى هذا الصراع الجنوبى/ شمالى بعد اختفاء غادة:

> شاية: آدى مصيبة أهى (تشير إلى نجلاء) اتعلمت منها ترد على.. مش بس كده.. البنات كلها غنت زيها، ورجصت رجصها وحلت شعرها.. نحمد الله ربنا رحمنا وخدها. بدل ما تدوروا على بنت فاجرة دوروا ع المصيبة الكبيرة؛ بيوتنا وأرضنا هاتغرق وانتوا واقفين تتفرجوا.. الأرض دى أرضنا.. النيل عارف، والمعابد شاهدة علينا وولاد الشمال هايخرجونا منها.. ("نوبة دوت كوم"، ص٣٢)

فغادة بنت الحلبية، تصاعدت بالنسبة لشاية فأصبحت ولاد الشمال، مما يدل على أن الصراع ليس شخصياً وإنما هو صراع على مستوى المكان بين الشمال و الجنوب؛ فالجنوب، وخاصة النوبة القديمة، يمثل بالنسبة لشاية واقعاً مغلقاً ولكنه يحقق لها الأمان وتتبع مقاومتها الخروج منه من عدم إمكانيتها التفاعل والتأقلم مع واقع آخر.

يمكن إذن تحديد علاقة شاية بالمكان فيما يلى:

فى الرواية/ النص:

مكان المشكلة	← الشمال/النوبة الجديدة
مكان الحل	← النوبة القديمة
مكان النتيجة	← النوبة الجديدة

(ب) الجد.. الخروج من المكان = الموت:

ورغم أن شخصية الجد أكثر مرونة من شخصية شاية، فقد سافر كثيراً ثم عاد واستقر فى قريته كيشى، ورغم أن كل منهم له ابن تزوج من شمالية، فإن صراعه الحقيقى لم يكن مع الشماليين، بل أن أزمته فى الخروج من المكان، الذى يمثل له ذكريات كثيرة، وإن ارتباطه بالمكان يعد جزءاً من أصالته:

> الجد: (يحتضنها) الموضوع مش سهل كده يا بنتى.. مش سهل أبداً انتو واخدين المسألة ببساطة إنت وأخوكى. أنا لأ.. بصى للبيت اللى هناك ده.. أجمل وأوسع بيوت (كشى) لما مية الخزان غرقت بيوتنا القديمة وصرفولنا التعويضات ناس مننا هاجرت الشمال وصرفوها ع الخمرة والنسوان، منهم أبوكى اللى راح اتجوز واحدة جورباتية ونسى أهله. وناس أعقل شوية اشترت أرض فى توشكى وعينه وإسنا وإدفو. الأصلا فضلوا هنا.. طلعنا الجبل واخترنا نعيش هنا..
>
> ("نوبة دوت كوم"، ص٤٠)

إذن فإن علاقة الإنسان بالمكان هى معيار الأصالة من وجهة نظر الجد، فهو يقسم الناس تبعاً لمدى ارتباطهم بالنوبة القديمة، فمن سافر إلى الشمال، وقت تعلية الخزان، هم السفهاء الذين نسوا أهلهم، أما من هم على درجة أكثر من العقل، فهم من ظلوا

فى مدن الجنوب مثل إسنا وإدفو، أما الأصلاء من وجهة نظره فهم من ظلوا فى النوبة القديمة وبنوا بيوتهم مرة أخرى على الجبل. لذا كان من الطبيعى أن يرفض الجد الانتقال من النوبة القديمة، وقد أوضحت الدارسة ذلك من قبل فى حديثها عن شخصية الجد فى رواية دنقلة، وإذا كان الجد فى الرواية قد حاول التأقلم مع المكان الجديد، نظراً لما يتسم به من مرونة، إلا أن الجد فى النص يمرض مباشرة، ثم يموت.

يربط الكاتب بين مصير كل من غادة، والجد، عن طريق قطعة إكسسوار (صاروخ ورقى) تمسكه غادة فى يدها فى المشهد الأخير وهى تردد مصيرها: "قاعدة هنا للموت، مسافرة برضه للمـوت!" ("نوبة دوت كوم"، ص٥٠). حيث يعانى الجد من ذات المصير، فهو إذا بقى فى كيشى يموت من الغرق، وعندما يخرج منها يموت من الحسرة. ويصف حازم شحاتة لحظة موت الجد "يدخل المسرح الصاروخ الورقى. تصمت النساء. عندما يقع الصاروخ على الأرض: تسقط رأس الجد. نحيب وصراخ." ("نوبة دوت كوم"، ص٥١)

يصبح الصاروخ هنا، دلالة على القدر الذى يجبر الناس على الموت؛ فكما كان قدر غادة الموت أو الاختفاء بسبب خروجها من المكان (القاهرة)، كان قدر الجد الموت أيضاً بسبب خروجه من المكان (النوبة القديمة).

يمكن إذن تحديد علاقة الجد بالمكان فيما يلى:

فى الرواية:

مكان المشكلة	← النوبة الجديدة
مكان الحل	← النوبة القديمة
مكان الاختبار	← النوبة الجديدة
مكان النتيجة	← لا مكان (الموت)

فى النص:

مكان المشكلة	← النوبة الجديدة
مكان الحل	← النوبة القديمة
مكان النتيجة	← لا مكان (الموت)

(ج) كنود.. الوافد:

إذا كان كل من غادة و الجد قد ماتا عند مغادرتهما المكان الذى يرغبان فى البقاء فيه والذى يجدان فيه راحتيهما حيث يمكنهما ممارسة حريتهما، فإن شخصية كنود فى رواية **النوبى** وفى نص "نوبة دوت كوم" تفارق الحياة أيضاً عند فقدانها مكانها الآمن. وكنود هو وافد منذ زمن طويل على قرية كيشى وقد ماتت زوجته وأولاده أو "هجوا" كما تقول رواية **النوبى**، فأصبح يعيش وحيداً فى أعلى الجبل، يضع له أهل القرية الطعام والشراب دون أى علاقة به، فهو إذن فى عزلة تامة. لذا فقد وصف حازم شحاتة مكان كنود فى المنظر المسرحي بالصومعة وقد حدد المكان "فى أعلى المسرح على مستوى مرتفع.. بجوار صندوق قديم" هذه هى فقط مفردات مكان كنود.

ويمكن تحديد علاقة كنود بالمكان فيما يلى:

فى الرواية / النص:

مكان المشكلة	← خارج الصومعة
مكان الحل	← الصومعة/الصندوق
مكان النتيجة	← لا مكان (الموت)

إن تحديد الكاتب لصومعة كنود بوجودها أعلى المسرح وعلى مستوى مرتفع، الهدف منه إبراز عزلة كنود، حيث يوجد فى مستوى بعيد عن أهل القرية، ولا يوجد من مفردات المنظر إلا صندوق، هذا الصندوق هو ما يمثل حياة كنود السابقة وذكرياته مع زوجته، وهو المكان الآمن بالنسبة له والذى يمارس فيه راحته النفسية (مكان الحل)، كما يقول فى الرواية أن به "رائحة "كندارى" وجدودى، دقق يا عمدة فى هذه الصورة التى تزين الواجهة، حين يضيق بى الحال وتسحقنى الوحدة أتأملها فأرتاح، تغمرنى السكينة.." (النوبى، ص٦٨)

وعندما يفقد كنود هذا الصندوق الذى يمثل المكان الخاص به، ويضطر إلى الخروج من الصومعة يموت، ويربط الكاتب حازم شحاتة مباشرة بين الصندوق وبين موت

كنود فى النص المرافق "يقع الصندوق تتبعثر محتوياته على الأرض.. كنود يشهق" ("نوبة دوت كوم"، ص٤١)

ترى الدارسة، إن وضع الكاتب لكنود فى مستوى مرتفع له دلالة أيديولوجية، فالعزلة كان يمكن أن تتحقق بوجود المكان فى مستوى منخفض أيضًا، أو فى مكان ما فى عمق المسرح، كما كان يمكن عزله عن طريق تقنية الإضاءة، ولكن اختيار الكاتب لأن يكون هذا المكان المعزول فى أعلى وعلى مستوى مرتفع فى مقابل أن يكون أهل القرية فى مستوى منخفض بالنسبة له، ينتج معنى ما، حيث يقول يورى لوتمان:

> إن لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع، وينطبق هذا حتى على مستوى ما بعد النص، أى على مستوى النمذجة الأيديولوجية الصرف. فإذا نظرنا إلى مفاهيم مثل "أعلى – أسفل"، أو "يسار – يمين"، أو "قريب – بعيد"، أو "محدد – غير محدد"، أو "مجزأ – متصل" نجد أنها (أى المفاهيم) تستخدم لبنات فى بناء نماذج ثقافية لا تنطوى على محتوى مكانى، فتكتسب هذه المفاهيم معانى جديدة مثل "قيم – غير قيم"، أو "حسن – سيء"، أو "الأقربون – الأغراب"، أو "سهل المنال – صعب المنال"، أو "فان – أبدى"،... الخ.
>
> ("مشكلة المكان الفنى"، مجلة ألف، ص ٨٩)

وترى الدارسة، أنه بالرجوع إلى رواية **النوبى**، نجد أن شخصية كنود تمثل الأصل النوبى الذى يختلف عن بلاد النوبة القديمة التى امتزجت عبر تاريخها بالعرب:

- "كنود" يا عمدة
- ماله؟
- أظنه من سلالة النوب
- النوب! من هم النوب؟
- الأصل الذى أنتج الفروع. (النوبى، ص٦٥)

ووفقا لرأى يورى لوتمان، يمكن القول، أن وضع "كنود" الذى يمثل أصل النوب فى مستوى أعلى، يجعل هناك ثنائية بينه وبين أهل القرية الذين يمثلون الفروع، هى ثنائية عال/ منخفض، هذه الثنائية تنتج ثنائيات لها معانٍ جديدة مثل: الأصل/ الفرع، قيم/ غير قيم والتى من شأنها أن تنتج دلالة أيديولوجية بأن كنود أكثر قيمة من أهل النوبة الذين امتزجوا بسلالات أخرى. مما يدل على انحياز الكاتب حازم شحاتة لهذه الشخصية، ويفسر اختياره لوجود هذا الخط الدرامى من رواية **النوبى** فى نصه المسرحى "نوبة دوت كوم".

إذا كان مصير كل من غادة والجد وكنود (بالموت أو الاختفاء الذى ارتبط بتغيير المكان) موجود فى روايات إدريس على، وهو ما احتفظ به حازم شحاتة فى النص المسرحى، بعد إضافة العناصر المسرحية التى تحقق هذا الهدف، كما أوضحت الدارسة فيما سبق، فإن الكاتب حازم شحاتة قد أضاف فى النص دلالة أعم وأشمل تربط بين الخروج من المكان بشكل عام لكل أهل النوبة وبين موتهم (المعنوى بالطبع)، فقد صور يوم التهجير كالجنازة لأهل القرية جميعًا حيث وضعوا صناديقهم التى تحوى كل أشيائهم وذكرياتهم على خشبة المسرح ثم "..تتحول الصناديق إلى قبور بوضع عصا مرشوقة على جانب الصندوق تدخل النساء من أركان المسرح الأربعة فى رقصة جنائزية (كنزية) بها ملمح إفريقى من حيث الإيقاع وإيماءات الجسد العنيفة." ("نوبة دوت كوم"، ص٣٨)

ثم يضع الكاتب مسئول الاتحاد الاشتراكى ومعه شباب النوبة الذين يشجعون التهجير فى مواجهة تلك النساء اللائى يمارسن الطقوس الجنائزية المصاحبة للرحيل من النوبة ويصور الشباب بالسلطة العسكرية حيث يقول فى النص المرافق: " يتحرك الشباب وكأنهم طابور من الجنود يغنون، يتقاطع غناؤهم مع نحيب النساء) ("نوبة دوت كوم"، ص٣٨).

وأخيراً، يمزج بين أغنية "قلنا حنبنى وآدى احنا بنينا السد العالى" وبين نحيب النساء باللغة النوبية "بيو بيو"، فى دلالة واضحة على أن بناء السد العالى قد تم على حساب أرواح أهل النوبة الذين ماتوا (معنويًا) عند مفارقتهم بلادهم، وهو ما يكشف مرة أخرى عن انحياز الكاتب المسرحى لأهل النوبة وموقفهم من السلطة السياسية التى اتخذت قراراتها دون التفكير فى ناس النوبة.

(د) عوض اللا منتمى:

ذكرت الدارسة من قبل، أن شخصية عوض فى النص المسرحى "نوبة دوت كوم" مستمدة من الشخصيات الرئيسة فى كل من الروايات الثلاث للكاتب إدريس على: عوض فى **دنقلة**، عبد الله فى **النوبى**، إبليس فى **اللعب فوق جبال النوبة**.

وجدت الدارسة، أنه بالرغم من اختلاف الشخصيات الثلاث من حيث العمر والأحداث التى يعايشونها إلا أنه يجمع بينهم عدم الانتماء للمكان، كما تكمن أزمتها جميعاً فى الرغبة فى الخروج من المكان بعكس الشخصيات الأخرى الملتصقة بالمكان الذى يعيشون فيه. وقد ناقشت الدارسة فى بداية الفصل أزمة كل شخصية من شخصيات الروايات الثلاث مع المكان وفقاً لما جاء فى تلك الروايات، ويمكن تلخيص علاقة الشخصيات بالمكان من خلال الجدول الآتى:

الشخصية / الرواية	مكان المشكلة	مكان الحل	مكان الاختبار	مكان النتيجة
عوض (دنقلة)	النوبة القديمة القاهرة النوبة القديمة	القاهرة النوبة القديمة دنقلة	القاهرة النوبة القديمة القرى المجاورة	السجن لا مكان (الهرب) لا مكان (مركب نيلية)
عبد الله (النوبى)	النوبة القديمة	النوبة الجديدة	النوبة الجديدة	النوبة الجديدة
إبليس (اللعب فوق جبال النوبة)	النوبة القديمة	النوبة الجديدة	الجبل	النوبة القديمة

يتضح من الجدول السابق، أن الشخصيات الثلاث، هى فى صراع دائم مع المكان الذى يعيشون فيه، ويحلمون بمكان آخر يشكل واقعًا أفضل بالنسبة لهم، وفى الغالب تنتهى هذه الشخصيات فى مكان لم يكن هو المكان الذى يرغبون فيه منذ البداية. لذلك استطاع حازم شحاتة أن يجمع بينهم فى شخصية واحدة.

وقد اختار شحاتة من بين الشخصيات الثلاث، عوض شلالى ليصبح هو اسم الشخصية الرئيسة فى النص المسرحى، ذلك أنه من أكثر الشخصيات التى لديها أزمة دائمة مع المكان، فكلما انتقل إلى مكان يتوقع أن يكون هو مكان الحل، يصبح مكان مشكلة بالنسبة له حتى ينتهى كابتن على مركب نيلية بين الشمال والجنوب، أى ينتهى إلى لا مكان.

يبدأ النص المسرحى "نوبة دوت كوم" بهذه النتيجة التى آل إليها عوض، فيستدعى وهو فى الستين من عمره كما يقول النص، ماضيه الذى أوصله إلى هذا الحاضر، ورغم أن المسرح يقتصر على الزمن الحاضر للشخصية، بسبب الطبيعة الآنية للحوار المسرحى ".. فهذا لا يعنى أنه لا يمكنه استخدام الماضى لأن هذا الزمن المضارع هو زمن إنسانى وبالتالى يتطلب زمنًا ماضيًا، يحتوى على ماضى وهو فى الحقيقة نتيجة لهذا الماضى.." (علامات العمل الدرامى، ص٤٣٠).. ويرى حازم شحاتة أن الشخصية دائمًا ما تحتفل بالماضى فى حديثها ".. إما لتهرب منه وإما لتلجأ إليه، بحيث تبدو الشخصية وكأنها لا تعيش فى الحاضر، أو تبدو أزمة الحاضر لديها كأنها نتيجة حتمية لما حدث فى الماضى، وأنه لابد من الرجوع دائمًا إلى منابع هذه الأزمة حتى يمكن حلها." (الفعل المسرحى، ص١٧٨) ويمكن القول أن عوض هنا يستدعى الماضى، وهو التحقيق معه، لا للهروب أو اللجوء إليه كما يقول حازم شحاتة، وإنما لكى يضع مبررات وصوله إلى هذا الحاضر، والتى تحمل إدانة للنظام الحاكم فى مصر فى ذلك الوقت، كما يستدعى المكان الماضى الذى سبب له أزمة فانتهى إلى هذا المكان/ اللا مكان فى حاضر الشخصية، ويتضح ذلك من خلال المونولوج الآتى:

عوض: جوه السجن بدأت أفكر فعلاً.. مش فى قلب نظام الحكم.. لأ.. فى وطن تانى.. وطن مضاد لنظام الحكم. ١٩٢٦ يوم الحلم فيهم كان بيكبر يوم عن يوم. ٣٥ سنة يا عوض النهاردة من ساعة ما خرجت من السجن.. انت فين دلوقت؟ كابتن فى مطعم عائم بتلف موانى البحر المتوسط بتتكلم خمس لغات (يشير إلى المجلات) وانت اللى كان نفسك الناس تتكلم لغة واحدة من دنقلة لأسوان.. إيه اللى غيرك؟ ("نوبة دوت كوم"، ص٥)

إذن فالمكان (السجن) بالإضافة إلى الزمان (١٩٢٦ يوم/ ٣٥ سنة) سببا معًا أن يحلم عوض لا بمكان آخر متمثل فى النوبة الجديدة، أو القاهرة مثل باقى الشخصيات، بل بوطن جديد يحقق له ما لا يحققه الوطن الحالى. وجدير بالملاحظة أن عوض فى رواية **دنقلة** قد انتهى كابتن على مركب نيلية بين الشمال والجنوب أى أن صراعه يكمن فى محاولته الانتماء للشمال أو للجنوب داخل وطنه، أما عوض فى "نوبة دوت كوم"، كما يتضح من الحوار السابق، انتهى كابتن فى مطعم عائم يدور فى موانئ البحر المتوسط، أى يدور بين أوطان مختلفة لا ينتمى لأى منها، وهو ما يتسق مع محاولة حازم شحاتة الخروج بالنص من قضية النوبة شديدة الخصوصية إلى قضية المواطنة بشكل عام.

ثم يضيف حازم شحاتة على لسان عوض الشاب مبررات أخرى أدت للوصول به إلى هذه الدرجة من التعصب، والتى أيضًا تدين النظام الذى لم يضع فى حساباته نتيجة أفعاله تجاه النوبيين:

سيمون: فى كل حتة سدود وناس بتهاجر.. الدنيا ماوقفتش.

عوض: (بانفعال) لازم تقف! لما يبنوا سد لازم يقفوا يفكروا فى البيوت اللى هاتتهد الأول لما يعملوا طريق لازم يقفوا يفكروا كام واحد هايتشرد وإلا يبقى إيه معنى الوطن.. لما فجأة ألاقى بيتى تحت الميه. أو أنقاض شايلها بلدوزر. لازم تتحسب كويس،

كام واحد حيبقى إرهابى أو مجنون، أو جاسوس، أو حرامى، أو متعصب، أو انفصالى، أو مخرب، أو مالوش دعوة. لازم تقف لازم. ("نوبة دوت كوم"، ص٤٧)

يخرج شحاتة، مرة أخرى، من إطار النوبة الخاص ببناء السد ليشمل أعمال الحكومة تجاه الشعب عمومًا والتى تتمثل فى خطط وأبنية تقوم على حساب الناس دونما تفكير فى النتيجة.. وهذا يضع، فى رأى الدارسة، مبررًا لاختيار الكاتب حازم شحاتة لطرح أزمة النوبيين التى حدثت فى الستينات من القرن العشرين، فى نص مسرحى فى التسعينات، وهذا المبرر يتمثل فى لفت نظر النظام الحاكم، ولفت نظر القارئ إلى خطورة تلك المناقشة التى تتم من جانب واحد هو الحكومة مفادها أهمية التضحية من أجل الوطن، ذلك الوطن الذى لا يضحى من أجل مواطنيه، فإذا كان حدوث ذلك مع النوبة أدى إلى ارتفاع أصوات كثيرة من قبل النوبيين بالانفصال عن مصر، فما الذى يمكن أن تصل إليه مصر إذا دعا للانفصال كل من تعرض لأخذ حقوقه منه بالقوة، فلن يعود هناك من وطن، أو يصبح الوطن مشوهًا بالإرهاب والفساد واللامبالاة.

يمر عوض بمراحل عديدة من التخبط وعدم الإحساس بالانتماء عبر النص المسرحى، وعبر الزمان الذى يسرده للقارئ؛ فعوض الصبى يحلم ببلاد غير تلك البلاد التى يعيش فيها حيث يرى فى النوبة الجديدة الأمل: "عوض الصبى: صحيح ماعندناش سيما ولا كورنيش.. بس لما السد هاينبنى هايمشونا من البلد دى وهايجيبولنا بلد أحسن منها.." ("نوبة دوت كوم"، ص٢٥)

كذلك عوض الشاب الذى ينتمى إلى منظمة الشباب يشجع أهل النوبة على التهجير، ولكنه يكتشف الخديعة والوهم، ففى حين يكتشف عبد الله فى رواية **النوبى** بنفسه، أن مسئولى منظمة الشباب هم مجموعة من بائعى الوهم الذين يجيدون التلاعب بالألفاظ ".. هكذا تعلمنا منهم؛ التلفيق. وقد منحونى درعًا من الوهم ووعداً هلامياً بلا سند قانونى." (النوبى، ص٢٦)، يكتشف عوض الشاب فى "نوبة دوت كوم" ذلك الوهم بشكل أكثر

قسوة عبر إدانة أهل القرية له بأنه السبب فى الموت والخداع الذى يحاصرهم فى المدينة الجديدة، فيذكر النص المرافق تقنية الحركة التى تؤدى إلى هذا المعنى: "عوض شلالى ينظر إلى الرجال الملتفين حوله كأنهم يحاصرونه يحس بالعيون كلها تخترقه، تتهمه هو بأنه القاتل." ("نوبة دوت كوم"، ص٤٤) وهكذا يصبح مكان الحلم هو وهم شارك فى صنعه دون أن يدرى.

أدى به هذا الاكتشاف إلى التعصب فالسجن، وأخيراً إلى المركب النيلية، بعد فشله فى إيجاد مكان ينتمى إليه. ويرمز النص إلى حيرة عوض بعد ذلك، وعدم انتمائه إلى مكان محدد:

عوض شلالى: (يمسك سيمون أثناء حديثها) مسكتك

سيمون: أنا عندى ٣ جنسيات. مصرية وفرنسية وانجليزية يا ترى مسكت مين فينا يا عوض؟ ("نوبة دوت كوم"، ص٣٨)

هذا السؤال يحيل القارئ إلى عدم قدرة عوض على الانتماء إلى مكان محدد رغم أنه يصر فى الحوار، على حبه لمصر:

سيمون: (من أعلى) وانت ذنبك ايه؟ (يبدأ عوض فى الصعود إليها) إنت مسكين.. كنت مصدق حاجة زيادة عن اللزوم وبعدين طلعت غلط. ضحكوا عليك تقدر تقول. مش حاتنزل معايا باريس.

عوض: بحب مصر أكتر. ("نوبة دوت كوم"، ص٤٥)

ورغم حبه لمكان معين هو مصر التى تمثل وطنه، إلا أنه ينتهى فى بداية النص المسرحى حائراً على مركب لا وطن له، كما ذكرت الدارسة من قبل، مما يصنع له أزمة، ويجعله يبحث عن وطن ينتمى إليه، فيعود إلى الماضى البعيد حيث بلاد النوبة القديمة التى لم تعد موجودة من خلال إنشاء الموقع الإلكترونى نوبة دوت كوم، وعبر النداء الذى بدأ به النص المسرحى لكل النوبيين الذين يعيشون نفس أزمته، يقوم بإنشاء وطن متخيل يتكون من الذكريات.

مما سبق تستخلص الدارسة الآتي:

أن اختيار الكاتب المسرحي حازم شحاتة لقضية تهجير النوبة التي حدثت في الستينات من القرن العشرين، لإعادة طرحها في بداية القرن الحادى والعشرين في نص مسرحي، سببه مناقشة قضية أعم وأشمل هي علاقة الجزء بالكل، والمواطنين بوطنهم، هل هي علاقة من طرف واحد (الطرف الأول إزاء الطرف الثانى)؟ أم هي من المفترض أن تكون علاقة تبادلية لضمان انتماء المواطنين لأوطانهم؟ وينحاز الكاتب هنا إلى أن تكون العلاقة تبادلية عبر تصويره لما آل إليه حال النوبيين من عدم الانتماء، والتحذير من أن هذا الوضع الذى يغلب الخطط الحكومية على حساب مصائر المواطنين، هو وضع خطير سيؤدى إلى مزيد من عدم الانتماء كما يفتح باب الفساد واللا مبالاة.

إن اختيار الكاتب حازم شحاتة لتناول قضية النوبة في نص مسرحي نسج خيوطه الدرامية ورسم شخصياته من خلال مزجه لثلاث روايات للكاتب النوبى إدريس على، يرجع في رأى الدارسة إلى تبنيه نفس وجهة نظر الكاتب الروائى في طرحه لقضية النوبة في الروايات جميعاً من ناحية، ولطرحه زوايا مختلفة لنفس القضية عبر كل رواية أراد الكاتب المسرحي حازم شحاتة الإفادة منها للوقوف على تفاصيل وعادات المجتمع النوبى من ناحية، وموقف النوبيين من قضية التهجير من ناحية أخرى، وطرح نتيجة الوضع النوبى من ناحية ثالثة. ولم يكن ذلك ليتم عبر تناوله لنص روائى واحد من نصوص الكاتب إدريس على.

تنبع الأزمة الحقيقية للشخصيات في الروايات الثلاث، من طبيعة علاقتهم بالمكان، كانت أزمة الشخصية مع المكان هي الدافع في اختيار هذه الشخصيات من الروايات لتشكل النص المسرحي. وقد عبر النص عن تلك الأزمة عبر الحوار وتقنيات العرض المسرحي المختلفة؛ ففى حين كانت أزمة بعض الشخصيات هي الرغبة في الخروج من المكان (عوض الصبى، عوض الشاب، عائشة أخت عوض) وقد أدت هذه الرغبة للوصول إلى مكان غير متوافق مع رغباتهم، كانت أزمة البعض الآخر في خروجهم من

المكان رغمًا عنهم (غادة، الجد، كنود) وقد انتهى بهم الحال إما بالاختفاء أو بالموت، وقد جسد الكاتب حازم شحاتة هذا المصير القاسى الذى وصلوا إليه فى نهاية النص المسرحى عبر تصويره لاختفاء غادة بالدخان، وعبر سقوط رأس الجد على خشبة المسرح، مما يترك القارئ فى حالة صدمة، كما بدأ معه بنفس حالة الصدمة عبر التحقيق وتصويره للنوبيين الآن وكأنهم يعيشون فى بئر عميق، وعبر الدعوة إلى وطن متخيل لم يعد له وجود.

لأن الرواية لها حرية الحركة فى الزمان والمكان عبر الراوى، فإنه يمكنها التذبذب بين الماضى والحاضر بالنسبة للشخصيات دون إخلال ببنائها الدرامى. أما النص المسرحى المحدد خياله بقدرته على التجسيد على خشبة المسرح، فلابد له من اللجوء إلى حيل درامية لكى يتمكن من الحركة عبر الماضى والحاضر مع الحفاظ على دراميته. لذا لجأ الكاتب حازم شحاتة إلى أكثر من حيلة تمكنه من التأرجح بين ماضى الشخصيات وحاضرها لكى يوضح أزمتها: أولاً اختار فكرة أن يكون سرد الأحداث عبر الموقع الإلكترونى نوبة دوت كوم، مما يمكن الراوى (عوض) من انتقاء أية حكاية وأية شخصية وأى زمن يريد أن يعرفه القارئ، ثانيًا استخدم تقنية المنظر المتعدد الأماكن التى تمكنه من الانتقال السريع من مكان إلى مكان دون الحاجة إلى تغيير الديكور مما يساعده على التدفق السريع للأحداث فيمكنه القفز من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان، كذلك يساعده حضور الأماكن جميعًا أمام القارئ/ المتفرج على وضع جميع الحقائق أمامه حتى يقرر موقفه من الأحداث، ثالثًا اختار أن يقدم شخصية عوض فى مراحل عمرية ثلاث تمثل كل منها مرحلة تاريخية وخط أحداث منفرد: فعوض الصبى يمثل مرحلة ما قبل التهجير ويناقش عبره العادات النوبية، وعوض الشاب يمثل مرحلة التهجير ويناقش فكرة تضحية الجزء من أجل الكل، وأخيراً عوض فى الستين من عمره والذى يمثل مرحلة ما بعد التهجير ويناقش عبره نتيجة التهجير، وهكذا استطاع التنقل فى الأزمنة عبر المراحل العمرية المختلفة لعوض دون إحداث لبسًا لدى القارئ.

ختامًا، يمكن القول أن نص "نوبة دوت كوم"، مسرحة لقضية النوبة باعتبارها نموذجًا لعلاقة الجزء الكل، لعلاقة الحكومة بالشعب، لعلاقة المواطن بالوطن. تلك العلاقة التي ينادي النص أن تكون تبادلية لا من اتجاه واحد حيث أن الانتماء ليس مجرد شعار وإنما ممارسة للحقوق والواجبات معًا. وقد استخدم النص الروايات الثلاث: **النوبي، دنقلة، اللعب فوق جبال النوبة** لأنها تحمل قضية خاصة يمكن تحويلها إلى قضية عامة.

الفصل الخامس

محاورة النص المسرحي مع الرواية

"المعبد (الطوق والإسورة) نموذجًا"

اختار الكاتب سامح مهران تقنيتين فى تحويله رواية يحيى الطاهر عبد الله **الطوق والإسورة** إلى نص مسرحى بعنوان "المعبد": الأولى، هى الاختزال فقد بنى النص المسرحى على النصف الأول فقط من الرواية.

والنصف الثانى من الرواية، الذى تم حذفه، هو تأكيد على فكرة الدائرة المغلقة التى يعيش فيها أهل قرية الكرنك (مكان الحدث)، بالرغم من محاولات كسر تلك الدائرة (سفر مصطفى إلى الخارج وزواجه من شامية)، كذلك هو تأكيد على القدرية التى يعيشها أهل القرية والتى تحدد مصائرهم؛ فالجزء الثانى من الرواية يعد تكرار دورة الحياة ذاتها فى النصف الأول منها؛ حيث تبدأ الرواية بغياب الابن مصطفى فى الغربة، وغياب الأب بخيت البشارى بسبب المرض الذى أقعده، وتعود الرواية لتنتهى بإصابة الابن مصطفى بالشلل بعد إصابته بحالة من الهستيريا ليصبح مقعدا مثل الأب فى بداية الرواية، أما فهيمه التى تموت فى النصف الأول من الرواية نتيجة الحمى التى أصابتها من جراء حملها سفاحًا من رجل المعبد هى ذاتها نبوية ابنتها التى يقتلها السعدى ابن عمتها لحملها سفاحًا من ابن الشيخ الفاضل.

إن حذف الجزء الثانى، إذن، مؤداه عدم التأكيد على فكرة الدوران، التى هى جوهر الرواية، حيث تدور الشخصيات فى دائرة مغلقة ولا تستطيع الفكاك من قدرها.

وقد حاول سامح مهران أن يؤسس للدائرة الجديدة فى النصف الثانى من الرواية فى المشهد الأخير فى النص المسرحى حيث يتنازع الرجال الثلاث (مصطفى، الشيخ الفاضل، الحداد) على نبوية أو حورية، ولكن هذا التأسيس ليس له ما يبرره وليس بكاف لمعرفة أن نبوية ستعيش نفس مأساة الأم، وترى الدارسة أنه لو كان اكتفى بالنصف الأول من الرواية دون الإيحاء بما سيحدث بعد ذلك لكان أكثر تركيزا وتكثيفا.

هذا الاختيار بحذف النصف الثانى من الرواية على الرغم من أهميته الشديدة للتأكيد على الدائرة المغلقة التى تعيش فيها الشخصيات، والتى ظهرت واضحة فى جميع المعالجات التى تناولت الرواية بما فيها النص السينمائى (حتى أن الفيلم جعل ممثل واحد يقوم بدور مصطفى والأب، وكذلك ممثلة واحدة تقوم بدور فهيمه ونبوية للتأكيد على تلك الدائرية، وعلى أن المصائر واحدة حتى مع اختلاف الشخصيات والأجيال) هذا الاختيار بالحذف لابد أن يكون له ما يبرره، فى رأى الدارسة، إذ يتعدى المبرر السطحى: الرغبة فى التكثيف لدواعى العرض المسرحى، خاصة أن نصًا مسرحيًا آخر عن نفس الرواية بنفس عنوانها أعده محمود عبد الله قد تناول الرواية بالكامل، لهذا اختارت الدارسة أن تقوم بتحليل النص المسرحى "المعبد" للوقوف على التقنيات التى استخدمها سامح مهران لتحويل رواية **الطوق والإسورة** إلى نص مسرحى، والتى احتوت على وجهة نظر بالضرورة أدت إلى اختياره ذاك.

رغم حذف المعد سامح مهران للنصف الثانى من الرواية إلا أنه قد حافظ كثيرا على بناءها الأساس، فالرواية، فى بنائها، أقرب إلى اللوحات المنفصلة المتصلة فى آن واحد، وربما كان السبب هو أن يحيى الطاهر عبد الله هو كاتب قصصى كتب روايته بأسلوب القصص القصيرة المنفصلة المتصلة من خلال الشخصيات، كذلك جاء النص المسرحى فهو عبارة عن لوحات قصيرة منفصلة تقفز فى الزمان والمكان ولكنها مترابطة فى الوقت ذاته من خلال الشخصيات والمكان الرئيس "المعبد".

أما التقنية الثانية التى استخدمها مهران فهى محاورة النص المسرحى للرواية، وهى تقنية جديدة فى الكتابة تختلف عن تقنيات كتابة النصوص المسرحية التى تناولتها هذه الدراسة. ونظرًا لاختلافها وكذلك أهميتها حيث تطرح هذه التقنية بالضرورة، أن للكاتب وجهة نظر مغايرة للرواية فى كثير من أجزائها، كما أنها تعطيه مساحة للتصرف والإبداع لكى تصل للمتلقى وجهة نظره هذه، فإن تقنية المحاورة مع الرواية سوف تكون محور الدراسة فى هذا الفصل، للوقوف على الإبداع الشخصى للكاتب المسرحى سامح مهران فى اختلافه عن إبداع الكاتب يحيى الطاهر عبد الله فى الرواية.

١- تحاور الشخصيات:

احتفظ سامح مهران ببعض الشخصيات من الرواية الأصلية منها شخصيات تشكلت فى النص بنفس سماتها فى الرواية وهى: حزينة وفهيمه وبخيت البشارى وعبد الحكم والحداد والشيخ الفاضل ورجل المعبد، وإن كان قد أضاف فى بعض المشاهد تعليقه عليها.. وقام بتعديل بعض الشخصيات، وهى: مصطفى والراوى.. كما حذف بعض الشخصيات الهامة، خاصة تلك الموجودة فى النصف الثانى من الرواية، وهذه الشخصيات هى: نبوية (حورية) والحدادة وابن الحدادة وابن الشيخ الفاضل. أيضًا الراوى فى الرواية له وجود فى النص المسرحى وإن كان اختلف شكل هذا الوجود، وسوف تتحدث الدارسة عن هذه النقطة بشكل أكثر تفصيلاً فى جزء لاحق من هذا الفصل.

هذا التصرف بالحذف، التعديل، وفى بعض الأحيان التعليق على الشخصية له مبررات وله تأثيرات ستحاول الدارسة أن ترصدها، حيث أنه يحقق للكاتب سامح مهران محاورة النص المسرحى للرواية عن طريق رسم شخصيات النص المسرحى بشكل ينتقد ويعلق على شخصيات الرواية.

١-١ الرجل/ الغائب.. الأنثى/ الحاضرة:

إذا كانت شخصيات **الطوق والإسورة** تقوم على نوع من جدل الثنائيات كما يقول حسين حمودة ".. هناك دائمًا ثنائيات متقابلة: الأب والابن، الأم والبنت، الأخ والأخت.. إلخ. ولكن الثنائية الأساسية، بين شخصيات الرواية، هى ثنائية "الرجال" "النساء"، فتجسد فى الرواية ما يبدو نوعًا من التناقض الكامل بين عالمى الرجال والنساء بحيث يظهران "كما لو كانا ينتميان إلى مكانين منفصلين يجمعهما زمان واحد" (شدو الطائر شجو السرب، ص ١٥٧)، فإن النص المسرحى "المعبد" يقوم بشكل أساس على هذه الثنائية، وعلى التناقض بين عالم الرجال متمثلاً فى مصطفى، وعالم النساء متمثلاً فى فهيمه، وهو هنا تناقض أعلى مما هو موجود فى الرواية.

أول نموذج للرجل، فى الرواية والنص المسرحى، هو بخيت البشارى (أبو فهيمه، زوج حزينة) ولكنه نموذج للرجل الذى لا فائدة منه والذى "صار بعد العمر الذى مر كالقفة، ترفعها من مكان به شمس، وتضعها بمكان به ظل، يرقب الشمس الجارية فى السماء، ويصرخ، فى وقت:"أبغى الشمس"، ويصرخ فى وقت آخر:"أبغى الظل" – هكذا طوال النهار، هكذا يمر النهار، وهكذا تمر الأيام التى تطوى الأعمار: هى وابنتها تحملان القفة.. من الشمس إلى الظل.. ومن الظل إلى الشمس – لكنه رجلها فى الحلال ووالد مصطفى وفهيمه" (الطوق والإسورة، ص٣٤٥)

هذا الوصف هام جداً فى فهم شخصية بخيت البشارى، وفى فهم العلاقة بين الذكر والأنثى فى مجتمع الصعيد، لذا احتفظ به سامح مهران فى النص المرافق: "تنقل القفة من الشمس للضل" ("المعبد"، ص١)، فهو علامة فى حد ذاته على عجز بخيت البشارى من ناحية، وعلى حاله المتأرجحة بين الحضور المادى والغياب المعنوى فى حياة زوجته وابنته من ناحية أخرى. والجدير بالذكر أن الرواية تذكر فقط أن البشارى قد صار مثل القفة، أما فى النص المسرحى فقد وضعه مهران فعلياً داخل القفة كدلالة بصرية مباشرة بينهما على أنهما توحدا وعلى أن البشارى لم يعد له أهمية فى حياة المرأتين، بل أصبح عظاماً داخل قفة لا حول لها ولا قوة:

> البشارى: (من داخل القفة) يا فهيمة.. بقالى سنة بنادم، وأنت عامله ودن من طين وودن من عجين. (المعبد، ص٤)
>
> البشارى: (بعد مضى حزينة وفهيمه، يطل البشارى برأسه فى القفة) طول عمرك مناكفه يا حزينة، جايه دلوكيت تنهشى فى لحمى، أنا راجل البيت، سامعه، قبل ما تفارجنى عافيتى كنت باعرف كيف أسد خاشمك.. نأبك على شونه يا حزينة ماعدشى فيا لحم للوكل، عضامى تغلب ضوافرك (يهبط برأسه إلى داخل القفة ويغطى رأسه ويأخذ فى البكاء بصوت مسموع.. تأتى فهيمه تطل على أبيها فى القفة) ("المعبد"، ص٥)

يتضح من الحوار السابق، أن مهران قد جعل البشارى يمارس حواره دائمًا من داخل القفة، كما ربط من خلال الحوار بين لا أهمية البشارى وبين وجوده بداخل القفة، بل أنه جعل البشارى يموت داخل هذه القفة التى شهدت عجزه وفقدانه لدوره الذكورى، ترى الدارسة أن هذه الدلالة البصرية المسرحية التى وضعها مهران لشخصية بخيت البشارى أقوى تأثيراً من لو أنه قد ذكرها سرداً كما فى الرواية.

أما حزينة فهى سيدة الدار، وهى الشخصية الوحيدة المستمرة من بداية الرواية إلى نهايتها، ويفتتح بها مهران نصه: "حزينة: (وهى تطحن على الرحاية) قلبى على ولدى انفطر وقلب ولدى على حجر" ("المعبد"، ص١)

الجدير بالملاحظة، أن حزينة، فى النص تطحن على الرحاية بدلا من أن تغزل كما فى الرواية.. وبالرغم من أن كل من الرحاية والمغزل يؤديان نفس الحركة الدائرية التى هى علامة على دائرية الأحداث، إلا أن استخدام مهران الرحاية بدلا من المغزل يستوجب التوقف، فحركة المغزل هى حركة بناء ولملمة كما يشير يحيى الطاهر فى الرواية "اليدان تلعبان – هنا – بالمغزل الذى لا يكف عن الدوران ولم الخيوط" (الطوق والإسورة، ص ٣٤٦)

أما حركة الرحاية فهى حركة تفتيت، ويعد هذا، من وجهة نظر الدارسة، بمثابة تعليق مهران على شخصية حزينة، ففى حين يراها يحيى الطاهر المسئولة عن لم خيوط العائلة، يحملها مهران مسئولية تفتت العائلة حيث هى التى تدفع فهيمه للتشبث بالخرافات وهى التى تصطحبها إلى المعبد، وهى التى تأتى بحلاق الصحة بدلا من الطبيب لمعالجتها من الحمى التى تنتهى بموتها. هنا إذن قد أضاف مهران تعليقه وحكمه الخاص على شخصية حزينة فى الرواية من خلال شخصية حزينة فى النص المسرحى.

كما تمثل حزينة المرأة بحضورها الطاغى المستمر، وبشارى يمثل غياب الرجل، تتكرر هذه الثنائية بشكل أكثر عمقًا مع مصطفى وفهيمه؛ فمصطفى هو نموذج الرجل فى الرواية، فهو الابن/الرجل بالنسبة لحزينة والذى تنتظر عودته ليصبح البديل عن

الأب المقعد " اليدان تلعبان ـ هنا ـ بالمغزل الذى لا يكف عن الدوران ولم الخيوط، والعقل – هناك – مع الغائب فى بلاد الناس البعيدة." (الطوق والإسورة، ص ٣٤٦)، وهو الأخ/الرجل بالنسبة لفهيمه والذى تنتظر عودته لاشتياقها إليه "وها هى الصبية ترقب نجمها السارى وقلبها يرجف: كم هى بعيدة تلك السماء الشديدة الزرقة، وكم أنت مخوف – رغم البعد – أيها الشقيق الغالى الغائب." (الطوق والإسورة، ص ٣٤٧)

مصطفى، فى النص المسرحى أيضًا، هو الغائب المنتظر؛ تنتظره كل من حزينة، وفهيمه كبديل للأب المقعد الذى لم تعد لديه القدرة على ممارسة دوره الذكورى، فالمشهد الأول يفتتح بحزينة "قلبى على ولدى انفطر وقلب ولدى على حجر"، ويختتم المشهد بحزينة تصرخ فى فهيمه "سيبى خلجات أخوكى يا بت"، مما يؤكد على أن حياة المرأتين تتمثل فى انتظار هذا الغائب.

إن شخصية مصطفى، فى الرواية، هى شخصية لها حضور بين الشخصيات الأخرى (أخو فهيمه، ابن حزينة وبخيت البشارى) رغم غيابها (المادى) فى النصف الأول من الرواية (بالسفر)، ثم يتحول حضورها إلى حضور مادى ملموس فى النصف الثانى منها (بعد عودته من السفر)، هى شخصية إنسانية من لحم ودم، نموذج للشاب الصعيدى الذى يسافر بحثًا عن الرزق، ويعود لممارسة دوره الذكورى التقليدى فى القرية (رغم فشله فى تحقيق ذلك خارج المكان حيث أنه قام بتطليق زوجته لعدم قدرتها على الاحتفاظ بالجنين، ولشكه فى سلوكها). أما فى النص المسرحى "المعبد" فإن شخصية مصطفى هى شخصية غائبة وحضورها على خشبة المسرح يتم بشكل أسطورى، أى أنه فقد طابعه الإنسانى الواقعى واحتفظ فقط بعلاقاته بباقى الشخصيات، وبكونه نموذجًا للرجل فى حياة / خيال شقيقته فهيمه. ويمكن ملاحظة كيفية كتابة شخصية مصطفى فى النص المسرحى، بشكل تعبيرى يختلف عن كتابته فى الرواية؛ ففى مشهد استرجاعى لفهيمه تتذكر فيه أخيها الغائب، يحدث تماهى بين شخصية مصطفى وتمثال فرعونى ضخم يؤكد عليه مهران فى نهاية المشهد فى النص المرافق (تتوجه فهيمه إلى التمثال الفرعونى الذى كان يجلس عليه مصطفى.. تصعد إليه وتبدأ فى تحسسه فى مواضع متفرقة ثم تميل وتقبل التمثال) ("المعبد"، ص٢)

هذا المشهد موجود فى الرواية فى قسم ١ تحت عنوان "الصبية مضطربة والليل رفيق الأفكار" تدور أحداث المشهد فى الرواية على الترعة بينما يتحول مكان الحدث المسرحية إلى المعبد، ترى الدارسة أن الهدف من تغيير المكان هو إضافة الجو الأسطورى على المكان، وكذلك إضافة الأسطورية على شخصية مصطفى بتوحده مع التمثال الفرعونى.

يؤسس مهران هنا لمشهد ذهاب فهيمه للمعبد فيما بعد لكى تصبح حبلى – بعد أن عجز زوجها الحداد عن مواقعتها – من رب النسل ذلك التمثال الفرعونى المكشوف العورة الذى تكتشف فهيمه أنه رجل حى، ولكنها تسلم نفسها له لتطفئ شهوتها، ويكون هذا هو السبب فى طلاقها ثم موتها. هذا التوحد بين مصطفى والتمثال الفرعونى يؤكد على العلاقة الخفية بين مصطفى وفهيمه (وهى موجودة أيضًا فى الرواية الأصلية)، عن طريق إعطاء دلالة على أن فهيمه تعاملت مع رب النسل على أنه مصطفى، إذن مصطفى هو رمز الخصوبة والفحولة بالنسبة لفهيمه لذلك هى لم تقاوم التمثال عندما اكتشفت أنه رجل حى.

كذلك ربط مهران الأساطير الموجودة فى الرواية بعضها ببعض، فبالإضافة إلى الربط السابق الذى ذكرته الدارسة بين مصطفى ورب النسل، ربط مهران بين عشق فهيمه (المحرم) لمصطفى، وبين أسطورة الكباش فى معبد الكرنك:

> ..تلك الكباش كانت بشراً فى الزمن القديم، وغضبة الله هى التى حولت بشر الزمن القديم إلى حجر، عقاباً لهم على كفرهم، نعم.. كيف يتزوج الأخ من أخته؟! والابن من أمه؟! وها هم البشر العصاة يرقدون فى صفين متقابلين لهم رؤوس كباش وأجساد أسود.
>
> (الطوق والإسورة، ص ٣٦٤)

هكذا يربط مهران بين مصطفى (الرجل) ومصير فهيمه (الموت) ".. لقد هبطت الحمى على (فهيمه) كإحدى صور ردود فعل الطبيعة على الشرف المنتهك، مثلما كان وباء (أوديب). المسرحية صورة من صور ردود فعل الطبيعة على الأرض، وأيضًا كمظهر من مظاهر (لعنة الفراعنة)" (سوسيولوجية الفنون المسرحية، ص٧٦)

ومما يؤكد على أسطورية شخصية مصطفى فى النص المسرحى الوصف الموجود فى نهاية المشهد ١٥ (تقف حزينة وبجوارها حلاق الصحة وبجوارهما مصطفى بملابس فرعونية ويختفى خلف ظهره جناحان لا يظهران ويلبس نعلين حجريين.. هذا المشهد خليط من الواقع على ما فوق الواقع.. حزينة وحلاق الصحة لا يريان مصطفى)

وأخيراً يؤكد مهران، مرة أخرى على الربط بين مصطفى وموت فهيمه فى بداية المشهد ١٦ محتفظاً بنفس أسطورية شخصية مصطفى (يختفى حلاق الصحة ويبدأ مصطفى ذو الأقدام الحجرية فى التقدم باتجاه فهيمه محدثًا صوتًا شبيه باصطدام الأحجار بعضها ببعض) (يفرد مصطفى جناحاه فإذا به طائر الموت).

إذن يمكن الخروج بالنتيجة الآتية:

مصطفى.................................. الرجل

مصطفى.................................. المـوت

الرجـل = الموت

ومصطفى هو تجسيد للرغبة غير المشبعة عند فهيمه، تلك الرغبة التى لم تشبع بالشكل الشرعى رغم زواجها من الحداد نظراً لعجزه، فتلجأ إلى الحب المحرم واشتهاء الأخ، أى أن محاولة المرأة إشباع رغبتها محرم ونتيجتها الحتمية هى الموت.

إذن إشباع الرغبة = الموت

هى نتيجة قاسية، وربما كان هذا هو السبب وراء كتابة مهران لشخصية مصطفى بهذا الشكل الأسطورى للتخفيف من قسوة الواقع وجعل النص أقرب إلى أن يكون حكاية أسطورية لا تربطها بالواقع علاقة مباشرة.

هذه النتيجة، الخاصة بالإناث فقط، فى النص المسرحى، تختلف عن الطرح فى الرواية؛ ففى الأخيرة يواجه كل من الذكور والإناث مصائر مظلمة، فإذا كانت الإناث تختنق بالطوق وتواجه الموت فى محاولتها إشباع رغباتها الجنسية، فإن الذكور جميعاً بما فيهم مصطفى تقيدهم الأساور ويواجهون العجز الجسدى والجنسى، فى محاولة إشباع رغباتهم (الجنسية والمادية).

١-٢ الراوى/ الناقد:

أضاف المعد سامح مهران إلى النص المسرحى "المعبد"، شخصيات لم تكن موجودة فى الرواية الأصلية، وتتمثل فى مجموعتين (العجائز الثلاث والشيوخ الثلاثة) ثلاثة رجال وثلاث نساء فى مشاهد منفصلة، المجموعتان لا تتقابلان وتلعبان نفس الأدوار فى النص المسرحى، فهى من ناحية تعطى معلومات عن أحداث لا نراها، ومن ناحية أخرى تعلق أو تقوم بتقييم الأحداث والشخصيات، كما لعبت هى الأخرى دوراً فى إضافة جو أسطورى على المسرحية، فقد وصفها مهران بشكل مباشر فى مشهد ١١ فى النص المرافق "يظهرن بشكل أسطورى". ومما زاد من أسطوريتها أنها غير مرئية فهى لا تقيم حواراً مع أى من الشخصيات فى المسرحية بل تظهر فى مشاهد منفصلة وقد أكد مهران على أنها شخصيات غير مرئية أيضًا فى مشهد ٨ حيث نجد أن كلاً من فهيمه وحزينة تقيمان حواراً مع بعضهما، فى وجود العجائز الثلاث، وكأن هذه العجائز غير موجودات بالمرة.

وقد ظهرت هذه الشخصيات فى سبعة مشاهد من واقع ١٧ مشهد أى فيما يقرب من نصف مشاهد النص المسرحى، مما يؤكد على أسطورية تناول النص للرواية، وعلى أهمية هذه الشخصيات.

ترى الدارسة أن هذه الشخصيات ليست مجرد شخصيات أسطورية صنعها الكاتب سامح مهران، وإنما لها وظيفة فهى بديل للراوى فى الرواية، من حيث أنها تلعب نفس الدور، فالراوى فى **الطوق والإسورة** كما يقول حسين حمودة:

> .. تتباين صوره بين كونه رؤية بصرية للعالم والتقاطًا سمعيًا له، ويتنقل مع الشخصيات على المستوى الخارجى والداخلى معًا، بحيث يرى ما تراه كل شخصية على حدة، كما يرى ما تراه الشخصيات جميعًا، وهو أيضًا يتجسد بصورة تجعل منه "لسان حال" الجماعة القصصية/الروائية، ونتاج أعرافها ومواريثها (...) وهذه الصيغة القائمة على نوع من التعدد، تجعل الراوى -

من ناحية – يكاد يكون جزءًا من الحدث، والشخصيات، والزمان، والمكان، جميعًا. وتجعله ـ من ناحية أخرى – متعاليًا على الحدث والشخصيات والمكان والزمان جميعًا. (شدو الطائر شجو السرب، ص ١٣٥).

ولأن الراوى فى الرواية متفق عليه (مع القارئ) أنه شخص متخيل حتى لو كان يعتبر طرفًا فى الرواية، ذلك أن طبيعة الرواية تعتمد على خيال القارئ وإضافة تصوره الخاص، لذا كان من الطبيعى أن يلعب الراوى تلك الأدوار التى يتحدث عنها حسين حمودة فى دراسته، أما النص المسرحى الذى يعد مرحلة انتقالية للعرض المسرحى، فإن طبيعته التى تضع القارئ / المتفرج هنا والآن جعلت الكاتب سامح مهران يرسم الشيوخ الثلاثة والعجائز الثلاث بهذا الشكل الأسطورى لكى يضع لها مبررات معرفتها بكل المعلومات والأسرار وتقييمها للشخصيات عن طريق فعل واقعى يجعل القارئ/ المتفرج يهتم بما يقلنه كجزء من أحداث المسرحية.

ترى الدارسة أنه فى الوقت الذى يحكى فيه الراوى، فى الرواية، الحكايات من وجهة نظر الشخصيات وأحكامها هى على المعتقدات والأساطير والموروثات التى تسيطر على حياتها، تحول الراوى فى النص المسرحى إلى ناقد، واستخدم سامح مهران الراوى/ الرواة فى إقامة جدل بين النص المسرحى والرواية، مستعينًا فى الوقت ذاته بتقنيات العرض المسرحى المختلفة. هذا الجدل أو المحاورة كانت المحرك الأساس وراء اختيارات مهران فى كتابته للنص المسرحى.

١-٣ عزلة الشخصية الدينية:

تمثل شخصية الشيخ الفاضل، فى كل من الرواية والنص المسرحى، الشخصية حاملة المعتقدات الدينية. ويمكن رصد كتابة كل منهما لهذه الشخصية: الشيخ الفاضل فى الرواية هو رجل الدين التقى وإن تسميته بالفاضل هو دلالة على ذلك، فهو الذى يقرأ ويكتب خطابات مصطفى لحزينة وفهيمه اللتيْن لا تعرفان القراءة والكتابة، وهو

الذى أدار وجه بخيت البشارى نحو القبلة وقت وفاته، بل "لأن الشيخ الفاضل يعلم حق العلم حرمة البيت فقد قام بواجبه: اشترى الأكفان البيضاء التى لفت الميت من ماله، وصلى بالناس إماماً، ودفع من ماله أجر الفقيه الذى قرأ القرآن على روح بخيت طلباً للرحمة والمغفرة." (الطوق والإسورة، ص ٣٥٧). فهو شخصية متواجدة من لحم ودم، وتكن لها الشخصيات الأخرى احتراماً، ففى القسم الثانى من الرواية تحت عنوان ما يخافه البشر:

> لم الشيخ الفاضل ذيل قفطانه الحريرى الأبيض من خلف وهم بالجلوس. أقسمت حزينة بمحمد أشرف الخلق (ﷺ) وسلم أن لا يوسخ الشيخ الفاضل ثوبه النظيف بالقعود على المصطبة العارية. جرت فهيمه وعادت بحصيرة فرشتها على المصطبة.. وقعد الشيخ الفاضل (الطوق والإسورة، ص ٣٥٤).

كما دعت له حزينة "يا رب اجعل عقله الميزان العادل للأمور، واجعل خلفه صالحاً، ومد فى عمره، لقد وقف الرجل بجوارى أنا وابنتى فى الوقت الصعب" (الطوق والإسورة، ص ٣٦٠).

وإذا كان يحيى الطاهر قد رسم شخصية الشيخ الفاضل كما يراها أهل القرية، من حيث احترامهم وتقديرهم لها، فإن مهران فى النص، يرسمها من خلال رؤيته النقدية لها؛ فنجد أن الشيخ الفاضل يسبق حديثه وصف لإحدى تقنيات العرض المسرحى ألا وهى الإضاءة فكتب مهران "المعزول إضائيًا" تلك العزلة يمكن فهمها فى ضوء علاقتها بمونولوج الشيخ:

> امنعوا نسوانكم من ترديد تلك المراثى، لن يرحمكم الله إن لم تأمروا حريمكم بالكف عن الفعل الحرام، والرجال قوامون على النساء، وتلك عادة جاهلية وأنتم مسلمون، فلا تعرضوا موتاكم وأنفسكم لعذاب من الله شديد. وصلوا على أرواح الموتى يغفر الله لكم ولهم ولنا.. إن الله غفور رحيم ("المعبد"، ص٦).

هذا المونولوج موجود فى الرواية فى القسم الثانى تحت عنوان فرعى "على الأحياء واجب نحو أهل الميت"، لكنه فى الرواية يخطب فى رجال القرية فى المسجد مباشرة، بينما هو معزول فى النص، تلك العزلة تنتج علامة على انعزال خطاب الشيخ عن واقع التقاليد العتيدة للمجتمع الصعيدى، والذى يعد الندب والعديد أحد سماته الأساسية، فالمراثى التى يتحدث عنها الشيخ فاضل هى بالنسبة للمجتمع الصعيدى "واجب" وموروث شعبى هام، ومن هنا تأتى عزلة خطاب الشيخ عن المجتمع الذى يخطب فيه، لذا جاءت وصف تقنية الإضاءة الخاصة به (المعزول إضائيًا) والتى تقوم أيضًا بتحييد المكان الذى يوجد فيه الشيخ الفاضل دلالة على أنه رمز للشخصية الدينية فى كل مكان وزمان.

وتعبر العزلة هنا عن وجهة نظر مهران ونقده لتلك الشخصيات الدينية، فالمونولوج السابق يردده الشيخ الفاضل وحده فى عزلة كما أشارت الدارسة، فى الوقت الذى تدور حوله كل الأحداث الحياتية حيث يختلط الموت بالزواج، الحزن بالفرح، فيقع المونولوج بين نصين مرافقين:

> يلاحظ مع بدء الندب أصوات لدفوف وزغاريد ضئيلة جداً فى البداية وتظل تتصاعد بدرجات فى الخلفية إلى أن تسيطر على المشهد فى آخره عملا بطريقة المزج السينمائية فى الصورة حتى نجد أنفسنا فى فرح فهيمه ("المعبد"، ص٦)

> ننتقل إلى المعزين وأصوات النائحات والندب قريب ولا تزال الدفوف والزغاريد فى الخلفية البعيدة، يختلط الإحساسان ("المعبد"، ص٦)

يمكن القول إذن، أن الخطاب الدينى فى واد، وحياة الشخصيات فى واد، وفقًا لرؤية سامح مهران، فى النص المسرحى "المعبد".

لم يكتف مهران بوضع الشيخ الفاضل فى عزلة إضائية، بل استخدم الرواة للتأكيد على انتقاده لهذه الشخصية، فى نفس المشهد، فالشيوخ الثلاث يتجادلون حول كرامات الشيخ الفاضل التى يؤمن بها الناس، ويتشككون فى تقواه:

شيخ ١: كيف يكون شيخ وما يركعها شى

شيخ ٢: تلاتة بالله العظيم بيصلى

شيخ ٣: والجمعة بالذات بيصليها بالمسجد النبوى، واللى بيقول غير كده جاهل بمقامه، ده ولى من أولياء الله، عارف يعنى إيه ولى؟!

(...)

شيخ ١: يوسف سليم راجل طيب، بيلم الندور نيابه عن الشيخ الفاضل

شيخ ٢: خوفى يدبجوها سوا

شيخ ٣: استغفروا ربنا (المعبد، ص٧، ٦)

يتصاعد هذا الجدل إلى حوار تهكمى بين عجائز الأقصر فى المشهد الذى يليه، يعلن فيه مهران عن موقفه من الشيخ الفاضل:

عجوز ١: إيه هوا اللى يعدى البحر ولايتبلش

عجوز ٢ و ٣: العجل فى بطن أمه

عجوز ١: والشيخ الفاضل كمان قادر يعدى البحر م الشرق للغرب، ويرجع الشرق تانى ومافيش فى توبه غير نقطة ميه واحدة

(...)

عجوز ٢: يعنى الشيخ الفاضل هو العجل فى بطن أمه (المعبد، ص٧)

١-٤- الموروثات الشعبية :

فى الوقت الذى تتعامل فيه شخصيات الرواية مع الدين باحترام وإيمان، نجدها تؤمن بالموروثات الشعبية والخزعبلات، وخاصة شخصية حزينة: "حزينة المخرفة تتطير من رؤية النعال مقلوبة ومن الريح لو حملت قشرة الثوم ومن قدم تدوس كسرة خبز مرمية" (الطوق والإسورة، ص٣٤٦) "تطيرت حزينة للجرة المكسورة وانقبض قلبها: هذا النذير" (الطوق والإسورة، ص٣٤٩)، وعندما تعلم بعجز الحداد زوج ابنتها فهيمه تقول:

> الأمر غير كبير كما تظنين: واحدة من بنات الإنس تريد الحداد لنفسها ولا تريده لك يا فهيمه.. فاستعانت الشريرة ببنات الجن القادرات، هكذا تم الفعل الشرير، والشيخ العليمى ساكن نجع الجبل الغربى يستطيع رد الشر إلى صاحبة الشر: بيديه القادرتين سيفك الحبال التى تربط رجولة الحداد." (الطوق والإسورة، ص ٣٦٢)

تصطحب حزينة ابنتها فهيمه إلى الشيخ العليمى، لفك الربط، وفقًا لتصورها عن عجز الحداد. ترى الدارسة، أن تسمية الشيخ العليمى بهذا الاسم، هو فى حد ذاته دلالة على رؤية أهل القرية له حيث يرون أنه العالم أو شديد العلم، لذا تذهب إليه كل من فهيمه وحزينة فى الرواية وفى النص المسرحى، ولكن تختلف رؤية كل من الرواية والنص لهذا الموقف؛ ففى النص المسرحى، يأتى وصف المكان مبهمًا لا يحتوى على أى عنصر واقعى: (يظهر الشيخ العليمى من **مكان عال**) (ترمى حزينة بصرة فيها مال إلى الشيخ العليمى فى **مكانه العالى** يلتقطها ببهلوانية) ("المعبد"، ص١٠) (التشديد من قبل الدارسة) لولا قول حزينة الذى تردده فهيمه: (يا شيخ العليمى.. يا ساكن نجع الجبل) لكان من الصعوبة تحديد المكان الذى يدور فيه المشهد.

جدير بالملاحظة أن وصف المكان تكرر فى الحالتين (مكان عال) (مكانه العالى)، وترى الدارسة أن وضع الكاتب سامح مهران الشيخ العليمى فى مكان عال إضافة إلى

وصفه حركته بالبهلوانية، يشير إلى أن هذه الشخصية تتعالى على الشخصيات الأخرى إلى جانب كونها شخصية بها نوع من الدجل، هذا النقد للشخصية يأتى على خلاف ما كتبه يحيى الطاهر فى روايته:

> قصدت حزينة الشيخ العليمى، وطرقت باب خلوته بنجع الجبل الغربى، فأجابها وسمع شكواها، وأعطاها قلب الهدهد الأبيض وزجاجة صغيرة بها سائل عكر وورقة طويت تسعا وتسعين طيه. ومدت حزينة يدها بقطعتين من العملة النحاس. ورفض الشيخ العفيف المال ولم يأخذه إلا بعد إلحاح شديد من حزينة.
> (الطوق والإسورة، ص٣٦٢)

ترى الدارسة إن هذا الخلاف بين النص والرواية، بين بهلوانية الشخصية فى النص وعفافها فى الرواية، منبعه رؤية الكاتب سامح مهران للشخصيات من خلال موقعه فى المدينة، ومن خلال وجهة نظر نقدية لفنان فى زمن التسعينات الذى يبعد عن الزمن المحكى عنه فى الرواية بخمسين عامًا، والذى يُقيِّم تلك الشخصيات بأنها دجالة وبهلوانية، فى حين أن الكاتب يحيى الطاهر كان يكتب من وجهة نظر أهل الصعيد الذين يرون أن تلك الشخصيات مبروكة وعفيفة وتعينهم على ما يعجزون عن القيام به.

٢- تداخل الأزمنة:

إن زمن أحداث الرواية هو الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين، أما زمن كتابة الرواية فهو منتصف السبعينات، وقد وضع الكاتب يحيى الطاهر بهذه الرواية، عالم قريته الصعيدية الكرنك تحت المجهر دون أن يمارس نقده المباشر على لسان الراوى أو الشخصيات، ولكن عن طريق إظهار التفاصيل الدقيقة لهذا العالم المغلق والذى لا يعلم عنه القارئ من خارجه أى شىء، تاركًا له حرية إصدار الأحكام. والرواية رغم تحديد زمنها عبر ذكر بعض الأحداث التاريخية ".. والتى تؤطر زمانية الرواية فيما بين أواسط الثلاثينات وأوائل الخمسينات، لا تقدم لنا رواية تاريخية،

وإنما هى تستعير ثوبًا شفافًا لتقدم من خلاله رؤيتها لواقعها الثمانينى فى الرواية، التسعينى فى العرض المسرحى.." (سوسيولوجية الفنون المسرحية، ص٦٢)

قرية الكرنك، كما صورها يحيى الطاهر، هى قرية مغلقة على نفسها تبدو غير متأثرة بالزمن؛ فرغم ذكر بعض الأحداث التاريخية، مثل حرب فلسطين واليمن، إلا أن هذا الزمن الخارجى لا يؤثر على حياة الشخصيات فى الرواية ".. مما اضطر يحيى الطاهر إلى السرد المباشر لكل هذه الأحداث، مؤكدًا مرة أخرى على عزلة القرية الفعلية عن التاريخ، وعن كل اتصال حيوى بهذا العالم." ("الكرنك القديم"، الفكر المعاصر، مايو ١٩٧٩، ص٢١٤).

لا يطرح يحيى الطاهر فقط، عدم استجابة القرية للزمن الخارجى، بل يطرح أيضًا عدم استجابتها لمرور الزمن وسريانه، ففى حين تنتقل أحداث الرواية عبر عقدين من الزمان فإن ".. شخصيات الكرنك غير معرضة لعوامل النمو والتطور، مطمورة فى بيئتها (...) فالبيئة هى البطل الكئيب المشخص الذى يفرض حضوره الثقيل المؤلم.." ("الكرنك القديم"، الفكر المعاصر، مايو ١٩٧٩، ص٢٠٨)، والدليل على ذلك أن أحداث الرواية تكرر نفسها فى دائرة مغلقة رغم مرور الزمن، كما أسلفنا الذكر.

مرة أخرى، لا يكتفى يحيى الطاهر، فى الرواية، بعدم تطور الشخصيات مع تطور الزمن، بل هو يؤكد على تمسكها بالماضى فإن "هيمنة الماضى، واستعادة الشخوص له بشكل متكرر، هما الملمح الأساسى من ملامح صياغة الزمن فى هذا العالم" كما ".. تمتد صورة الماضى، بسطوته هذه، لتتجاوز زمن الوقائع الخاص بالشخصيات إلى أزمنة ماضية سحيقة تمتد لما قبل حياة الشخصيات نفسها.." (شدو الطائر شجو السرب، ص١٤٩، ص١٥٠).

إن هذا الامتداد العكسى للزمن من الماضى القريب إلى الماضى السحيق، يتم عبر المعبد الذى يعبر عن عمق الزمن وامتداده، عن صلة هذا العالم القائم فى الحاضر بالزمن الموغل فى القدم. لذا كان من الطبيعى أن يجعل الكاتب المسرحى سامح مهران، المعبد شاخصًا فى غالبية مشاهد النص المسرحى، مما يجيب على تساؤل هام

هو: لماذا اختار سامح مهران أن يكون عنوان نصه المعبد؟ مستغنيا بذلك عن شهرة عنوان الرواية (فى حين احتفظ العرض المسرحى الذى أخرجه ناصر عبد المنعم عن هذا النص باسم الرواية) وعن دلالة عنوان الرواية فى الوقت ذاته الذى كان بمثابة الحكم على عالم الصعيد بأنه الطوق الذى يخنق حتى الموت، والإسورة التى تقيد اليدين عن إشباع الرغبات بعيداً عن العادات والتقاليد المتعصبة؛ فالمعبد هو مكان، هو معبد الكرنك، وتحديد العنوان بهذا المكان هو دلالة على أن المعبد بوجه خاص هو البطل الرئيس، والمحرك الأساس للأحداث ولمصائر الشخصيات. إضافة إلى ذلك، فإن مهران قد استخدم المعبد، ليطرح من خلاله، رؤيته الزمنية للعرض، عبر مزج أزمنة ثلاثة: المعبد بهيبته فى الزمن القديم، الذى أصبح فى زمن الرواية مكاناً للخرافة عبر نسج الأساطير المتعددة، وأخيراً أصبح فى زمن النص مكاناً للسياحة والنصب على السياح، كما يتضح من الحوار:

عجوز ٢: اوعوا تجولوا كده، أنا عامله مفاجأة.. جوا كل بالونه جعران كد كده

عجوز ٣: الواحد فيهم عاوز الجعران.. ينفخ ينفخ.. تطرجع البالونه.. يجع الجعران ويتوه فى الرمل، أنا لوحدى اللى أعرف أجيبه كيف، ينزل على ركبه يدور ويدور.. ديو وونت أنزر بالون

عجوز ١: وتخلص البالونات عن آخرها (ضحكات) ("المعبد"، ص١٢)

هذا الزمن الأخير، الذى يعبر عن (الآن) فى النص المسرحى، هو ما يسمح للنص بمحاورة الرواية، عبر استخدام الحاضر لانتقاد الماضى، على عكس الرواية التى ".. تجذر حركتها فى الزمن الماضى وتحصره، كما أسلفنا فى البداية، دون موقف نقدى واضح له، مما يؤدى إلى نفى المستقبل.." (سوسيولوجية الفنون المسرحية، ص٧٨).

يطرح مهران فى بداية النص المسرحى، لعبته الزمنية: (فهيمه أمام المغسلة.. تتشمم ملابس مصطفى وتضمها إليها.. تغنى) يا مسافر وحدك وفايتنى، ليه تبعد عنى... ليه تبعد عنى وتظلمنى. ("المعبد"، م١)

يرى حسن عطية، أن اختيار الكاتب سامح مهران لأغنية يا مسافر وحدك لمحمد عبد الوهاب تخلخل البناء الزمانى "ورغم دلالة هذه الأغنية وكشفها بشكل غير مباشر عن حنين (فهيمه) للأخ الحبيب الغائب (...) إلا أنها أغنية تنسف الدلالة المكانية لقرية "الكرنك" الصعيدية وزمانية وقائعها، فالانغلاق الحاد فى هذه القرية هو نتاج ظروف مجتمعية وحضارية والقرية الصعيدية، لم تعرف فى الثلاثينات أى مذياع" (سوسيولوجية الفنون المسرحية، ص٨٠). كذلك يرى أن فعل فهيمه لا مبرر له حيث هى تتشمم ملابس الأخ وتغسلها الآن رغم أنه مر على غيابه عام ونصف. إلا أن الدارسة ترى، أن هذا التناقض الزمانى يدل على أن مهران يلعب على الزمنين: زمن الرواية الأصلى، وزمن كتابة النص. وهو بذلك يؤسس لنصه، من خلال هذه المفارقة الزمنية، أن يحاور الرواية، مما يسمح له بالتعليق عليها من خلال الحاضر (الآن) المسرحى.

٣- جدل المكان:

المكان، فى رواية **الطوق والإسورة**، مغلقٌ على قرية الكرنك التى تمثل نموذجًا لقرى الصعيد بشكل عام، ويبدو معزولاً، "المكان، هنا، بعزلته عن الأماكن الأخرى، وعن العلاقات التاريخية المتطورة فى تلك الأماكن الأخرى، يكاد يصبح عالمًا قائمًا بذاته، له قوانينه الخاصة التى تجعله يبدو مستقلاً فى سلطاته، عن العالم الأكبر فى "البندر" و"المدن" مثلاً.." (شدو الطائر شجو السرب، ص ١٤٧). ورغم هذا الانغلاق إلا أن الكاتب يحيى الطاهر يذكر ما هو خارج المكان، ولكن "الأمكنة الأخرى "غيرية" يتكلم عنها أو يشار إليها ولكن تصعب الإقامة فيها.." (شدو الطائر شجو السرب، ص ١٤٦)، مما يطرح ثنائية مثيرة للجدل هى ثنائية هنا/ هناك. تتضح هذه الثنائية أيضًا فى النص، حيث المكان هو قرية الكرنك، ولكن الثنائية تتبدل وتصبح أكثر ضيقًا حيث

يمعن مهران فى إغلاق المكان فى النص، داخل بؤرتين مكانيتين، تطرحان وقوع الشخصيات تحت سطوة المكان/ الزمان معًا "المعبد بزمانه الممتد منذ أيام الفراعين، وبأساطيره الملتفة حول تماثيله، والبيت، بيت "بخيت البشارى" بزمانه المحدود كوجود مادى، واللا محدود بالعقل الجمعى المسيطر عليه." (سوسيولوجية الفنون المسرحية، ص٦٤).

يطرح المكان بالضرورة علاقته بالشخصيات، ويحيى الطاهر فى صياغته لعلاقة الشخصيات بالمكان فى الرواية ".. يحاول أن يجعل من الشخصيات ومن المكان كتلة واحدة مندمجة، هم يشكلون المكان وهو بدوره يسهم فى تشكيلهم (شدو الطائر شجو السرب، ص ١٤٦). كما أن انقسام المكان إلى "هنا" و "هناك" فى الرواية/ النص، يجعل الشخصيات فى صراع نفسى بين الالتصاق بـ"هنا" والرغبة فى استكشاف "هناك"، فالإنسان "يعيش فى تذبذب جدلى بين الرغبة فى الانتشار والانطلاق من قوقعة إلى أخرى فى حركة طرد إلى الخارج، وبين الرغبة فى الانكماش والتقوقع فى حركة جذب نحو الداخل." ("مشكلة المكان الفنى"، مجلة ألف، ص٨٠).

٣-١ هنا/ هناك:

هناك ثنائية واضحة فى علاقة الشخصيات بالمكان فى كل من الرواية والنص المسرحى، وهى ثنائية هنا/ هناك، تتسق هذه الثنائية مع عالم الصعيد (مكان الأحداث) المغلق على نفسه، فيصبح العالم بالنسبة للشخصيات منقسمًا إلى هنا/ هناك.. حيث "تضع الجماعة نفسها فى إطار حيز نفسى يمثل بالنسبة إليها الـ "هنا"، وتضع الجماعات الأخرى "هناك" (...) وتقوم الجماعة بتنقية المكان الذى تعيش فيه وتطهيره، ويتم ذلك من خلال طرد الخارجين على الجماعة وإقصائهم عن حيز الجماعة." ("مشكلة المكان الفنى"، مجلة ألف، ص٨١).

تحددت ثنائية هنا/ هناك فى الرواية فى:

الكرنك/ العالم الخارجي:

"هنا" في رواية **الطوق والإسورة** هو قرية الكرنك، و"هناك" هو العالم الخارجي، فبالرغم من أن معظم أحداث الرواية تدور في بيت بخيت البشاري، إلا أن الكاتب يحيى الطاهر يصف للقارئ أماكن عدة داخل القرية فيمكن القول أن القرية في الرواية هي منظر متعدد الأماكن، وتلك الأماكن تعبر عن "هنا" داخل الرواية، ويلعب كل منها دوراً في مصائر الشخصيات:

* بيت بخيت البشاري: مكان موت الشخصيات (بخيت البشاري، فهيمه، نبوية)، وعلمنا بحرق الحداد لنفسه وزوجته خوفاً من انفضاح عجزه.

* الترعة: تحتوي على الحب المحرم في خيال فهيمه لشقيقها مصطفى.

* خلوة الشيخ العليمي: رمز الدجل والشعوذة الذي يسيطر على الشخصيات.

* المعبد (من الداخل والخارج): رمز الأساطير والخرافات التي تسيطر على الشخصيات، فمن الخارج يحتوي المعبد على طريق الكباش التي هي، وفقا لمعتقدات الشخصيات، كانت بشراً "وغضبة الله هي التي حولت بشر الزمن القديم إلى حجر، عقاباً لهم على كفرهم، نعم.. كيف يتزوج الأخ من أخته؟!"، ومن الداخل يحتوي على رب النسل المكشوف العورة "الذي كان يتفاخر برجولته فحوله الله إلى حجر أسود بارد وجعله مكشوف العورة إلى أبد الآبدين".

المعبد هو محدد مصير شخصية فهيمه، فهي من ناحية تعشق أخاها مما يسبب لها لعنة، وهي من ناحية تلتقي برب النسل الذي هو في الحقيقة رجل حي لتحمل في أحشائها طفل حرام، ومن الناحيتين يكون مصيرها هو الموت.

* السوق: شراء حزينة لزوج كبير من الأرانب، ذكر أسود وأنثى بيضاء، وما للونين من دلالة.

* محطة السكك الحديدية: هي الرابط بين هنا وهناك فمنها سافر مصطفى (نموذج الرجل بالنسبة لفهيمه) ومنها عاد، ومنها جاء عبد الحكم صديق مصطفى

(نموذج آخر للرجل بالنسبة لفهيمه) ليحيي الأنوثة في فهيمه مرة أخرى بعد طلاقها من الحداد، ومنها غادر هو الآخر إلى مصطفى.

* المقابر: تحيل فهيمه إلى مصيرها المنتظر وهو الموت مثل أسطورة المعبد القديم.

* كرم الشيخ الفاضل: حيث تقيم نبوية علاقة غير شرعية مع ابن الشيخ الفاضل والتي ستؤدي إلى قتلها على يد سعدى ابن الحدادة.

* النهر: حيث يعلن سعدى قتله لنبوية تخلصاً من عارها، وإصابة الخال مصطفى بهستيريا تؤدي إلى عجزه في النهاية لتغلق الدائرة التي بدأت أيضا بالأب القعيد.

أما "هناك" فهو العالم الخارجي المتمثل في السودان، فلسطين. وهو عالم مخيف من وجهة نظر الشخصيات، ففي خطاب مصطفى لعائلته يصف الوضع في السودان بأنهم يبيتون في خيام "وصوت الوحش البعيد يسمعه الرجال، والثعابين كبيرة برقبتها أطواق سوداء ولها أجنحة، وكذا العقارب كثيرة". وفي خطابه من فلسطين فرغم أنه يطمئنهم إلا أنه يؤكد على أنه "ولا وحشة أشد من وحشة الغريب المنقطع عن الأهل والأوطان" (الطوق والإسورة، ص ٣٥٣). وفي فلسطين، أيضاً أجهض حمل زوجة مصطفى كما يقول في خطابه، وطلق زوجته لشكه فيها كما يقول في نهاية الرواية. ويعود مصطفى من "هناك" بلا شيء بعد أن أضاع عشرين عاماً من عمره.

قد يتصور القارئ أن انقسام المكان إلى "هنا" و "هناك"، يجعل من أحدهما هو الحل بالنسبة للشخصيات، وخاصة أن هناك ثنائية أخرى ترتبط بها هي ثنائية مغلق/ مفتوح حيث تمثل قرية الكرنك مكاناً مغلقاً، والمدن خارجها هي مكان مفتوح، وما يستتبع ذلك من سمات متناقضة؛ حيث "يُجَسَّد المكان المغلق في النصوص في شكل صور مكانية مختلفة مألوفة مثل الدار والمدينة والوطن. وتتصف هذه الصور بصفات معينة مثل "الألفة"، أو "الدفء"، أو "الأمان". ويتعارض هذا المكان المغلق مع "الخارجي المفتوح، ومع سماته، ومنه "الغربة" و "البرود" و "العدوانية". ("مشكلة المكان الفني"، مجلة ألف، ص١٠١). فإن يحيي الطاهر لا يجعل من أيهما حلاً؛ فـ"هنا" و"هناك" لا تتحقق الأحلام، وما يحدث "هنا" هو ذاته ما يحدث "هناك"، كما يتضح من شرح

الدارسة أعلاه، فمصير الشخصيات إما العجز الجسدى أو العجز الفكرى المتمثل فى الخضوع الأعمى للتقاليد والأساطير والخرافات، أو الموت، أو الإجهاض.

وإن شخصية "مصطفى" هى مثال واضح على هذه العلاقة السوداوية بالمكان، فهو خرج من "هنا" بحثًا عن رزق أفضل وعن حياة أفضل، ولكنه "هناك" واجه الإجهاض: إجهاض الحلم، وإجهاض الابن، وعندما عاد إلى "هنا" بحثًا عن الأمان والألفة انتهى به الحال "مقعداً".

يرى لوتمان، أن الانقسام المكانى يطرح معه بالضرورة، وجود حدٍّ فاصل بين شقي المكان، والأهم ".. أنه لابد للحد الذى يفصل بين شقى المكان أن يكون حصينًا لا يمكن اختراقه.." ("مشكلة المكان الفنى"، مجلة ألف، ص ١٠١) والحد فى الرواية، والذى يفصل بين "هنا" و"هناك" هو السكة الحديد التى منها تأتى وتغادر الشخصيات، وتمارس فيه كل من حزينة وفهيمه الانتظار اللانهائى للابن الغائب، والمرساة. الجدير بالملاحظة أن يحيى الطاهر لم يجعل الحد هنا صعب الاختراق بل جعل اختراقه يشكل هزيمة للمكان، فقد ذكرت الدارسة من قبل أن اختراق مصطفى للحد لم يحقق له شيء بل على العكس هزمه، بل أدى إلى فقدانه رجولته فى أعين الرجال داخل القرية "شعر مصطفى أنه يعوى فى خواء ويمشى فى عتمة تحيطه وتمتد أمامه إلى ما شاء الله، وأنهم قد أسقطوه من حسابهم ومن عداد الرجال.." (الطوق والإسورة، ص ٤١٠). والمرساة (الحد) "منها تتدفق خيرات الأرض دائمًا فى اتجاه واحد، دائمًا من القرية (...) حركة دائمة واستنزاف مستمر لصالح المدينة" ("الكرنك القديم"، مجلة الفكر المعاصر، ص٢١٤). ورغم أن المرساة، تمثل نقطة التماس مع العالم الخارجى ".. لا يتم – داخل الرواية – تجاوز هذه النقطة إلى ما بعدها، إلى خارج حدود الدائرة التى تلتف على المكان، والتى ينغلق المكان بها. بل تبدو هذه "المرساة" فى عالم الرواية، كأنها تجسيد لمكان وزمان مؤقتين (...) فيتم تجاوز المرساة بسرعة، إلى المكان والزمان الدائمين.." (شدو الطائر شجو السرب، ص١٤٧). فالمرساة إذن تعد استنزافًا للقرية من ناحية، ومن ناحية أخرى تزيد من عزلة المكان لا انفتاحه، فهى تشكل إذن هزيمة لـ"هنا".

أما فى النص المسرحى، فقد انقسمت هنا/ هناك، إلى:

بيت بخيت البشارى/ المعبد:

عندما صاغ سامح مهران نصه المسرحى، احتفظ بالعلاقة بين المكان والشخصيات والدليل على ذلك اختياره المعبد ليكون عنوانًا للنص، كما أشارت الدارسة من قبل. ولكنه أغلق "هنا" و "هناك" داخل قرية الكرنك وكأنه لا وجود للعالم الخارجى، فقد ألغى وجود الحد الذى يسمح بالخروج من المكان؛ فلا وجود للسكك الحديدية ولا وجود للمرساة، وكأن هذه القرية موجودة خارج حدود المكان. وأصبح "هنا" هو بيت بخيت البشارى حيث الواقع الذى تعيشه الشخصيات، و"هناك" هو المعبد حيث الأساطير، الشخصيات غير الواقعية، وعيش الرغبات المكبوتة، حيث انقسم المنظر إلى هاتين البؤرتين المكانيتين بواقع خمسة مشاهد تدور أحداثها فى كل منهما. أما باقى الأماكن والتى احتلت سبعة مشاهد فهى أماكن غير واضحة المعالم، وقد ارتبطت معظمها بمشاهد الرواة (العجائز والشيوخ) حيث هم لا ينتمون إلى زمان أو مكان محددين، كما أوضحت الدارسة من قبل.

بيت بخيت البشارى: يتعرف القارئ فى المشهد الأول من النص المسرحى "المعبد" على شخصيات كل من فهيمه وحزينة وبخيت البشارى، ويؤسس مهران للعلاقات التى تربطهم بعضهم البعض، وفى هذا البيت يموت البشارى وتتزوج فهيمه، ونعلم بعجز الحداد، وزيارة الحداد لابنته ثم زيارة عبد الحكم لفهيمه وحزينة، ثم مرض فهيمه بالحمى وموتها، هى سلسلة حياتية وكأنها دورة الحياة من الميلاد، للزواج، وأخيرًا الموت.

يؤكد سامح مهران على ثبات الحال فى هذا البيت ففى المشهد الرابع يذكر فى النص المرافق "تغيير فى الإضاءة يفيد نقلة فى الزمن". المكان فى النص هنا هو بيت بخيت البشارى، والسياق الدرامى هو ذهاب حزينة لأم عبد الحكم لكى تطمئن على ولدها مصطفى، واستخدم مهران الإضاءة بين ذهاب حزينة وعودتها للدلالة على مرور زمن كما ذكر فى النص المرافق. إن ثبات المكان، وتكرار ذات الفعل، مع تغيير الإضاءة التى تدل بدورها على تغيير الزمن، ينتج علامة على بقاء الحال على ما هو عليه،

فبالرغم من مرور الزمن إلا أن كل ما يفعله آل بيت البشارى هو انتظار رسالة مصطفى والتلهف على قراءتها، هذا التأكيد على تكرارية الفعل مع مضى زمن له أصل فى الرواية، ففى القسم الأول منها، والذى يدور بالكامل حول غياب مصطفى، يتم تكرار سرد الكاتب يحيى الطاهر لخطابات مصطفى:

"فى خطاب عبد الحكم لأهله سلام من مصطفى لأهله.."
(الطوق والإسورة، ص٣٤٩)

"بعد ثلاثة شهور ونصف شهر من وصول رسالة عبد الحكم طه لأهله وصلت رسالة من مصطفى لأهله..".
(الطوق والإسورة، ص٣٥١)

"بعد مضى أربعة شهور من وصول رسالة مصطفى الأولى من السودان، وصلت رسالة مصطفى الثانية من الشام.."
(الطوق والإسورة، ص٣٥٣)

"ما مر شهران آخران حتى وصلت رسالة من مصطفى.."
(الطوق والإسورة، ص٣٥٣)

لم يلجأ سامح مهران لتكرار الفعل فى النص المسرحى، كما فعل يحيى الطاهر فى الرواية، إنما لجأ إلى إحدى تقنيات العرض المسرحى للدلالة على تكرار الفعل رغم مرور الزمن ألا وهى الإضاءة. ففى الوقت الذى لا يملك فيه الكاتب يحيى الطاهر إلا لغة السرد لتعطى للقارئ جميع المعلومات فإن مهران لديه فرصة لاستخدام تقنيات العرض المسرحى، وقد استغلها بالفعل.

المعبد: تعيش فهيمه رغباتها الدفينة، نحو أخيها، فى المعبد، فالمشهد الثانى فى النص المسرحى تدور أحداثه فى المعبد، هذا المشهد موجود فى الرواية فى قسم ١ تحت عنوان "الصبية مضطربة والليل رفيق الأفكار". تدور أحداث المشهد فى الرواية على الترعة أما فى النص المسرحى يصبح المعبد هو مكان الحدث. فلماذا اختار المعد

المعبد بدلاً من الترعة؟ ترى الدارسة أن الهدف من تغيير المكان هو إضافة الجو الأسطورى على المكان وعلى شخصية مصطفى بتوحده مع التمثال الفرعونى؛ فالترعة مكان حياتى يومى بينما المعبد هو المكان الأسطورى وفقًا لمعتقدات البيئة الصعيدية بشكل عام وقرية الكرنك (مكان الأحداث) بشكل خاص. وهذا المشهد يلقى الضوء على العلاقة الخفية بين فهيمه ومصطفى، ويجعل من المعبد مكان المحرمات، لذلك جاء اختيار الكاتب سامح مهران باستبدال المعبد بالترعة، فهذا المعبد الذى تحول فيه الأخ الذى تزوج من أخته إلى حجر، وفقًا لمعتقدات أهل القرية، هو ذاته الذى يشهد الحب المحرم بين فهيمه وأخيها مصطفى، والنتيجة ستكون موت فهيمه كنوع من اللعنة.

كذلك المشهد الثامن من النص المسرحى يشهد العلاقة المحرمة الأخرى التى تعيشها فهيمه مع رجل المعبد، وإن كانت هذه العلاقة واضحة فى الرواية "حاولت فهيمه أن تطلق صرخة احتبست فى الحلق، وفشلت فى إيقاف الرعشة المفاجئة التى هزت بدنها. وهى ترى الرجل الضخم الأسود العارى المكشوف العورة يتحرك ويخطو نحوها" (الطوق والإسورة، ص ٣٦٥). فى حين أن النص توقف عند حوار حزينة وفهيمه وهما تخطوان نحو المعبد من الداخل، دون إظهار العلاقة بين فهيمه ورجل المعبد:

حزينة: على الله تسترى النهاردة وما يكونش العيب عندك

عجوز (٢): بالون.. دويو وونت بالون

فهيمه: بقولك ماجربليش واصل ("المعبد"، ص١٢)

بينما يعلم القارئ فيما بعد، من فهيمه، أنها شكت بأن رجل المعبد هو رجل حقيقى:

"فهيمه: لكن كيف يكون رجل المعبد حجر وريحة عرقه فى نفسى ولحمه سرح فى لحمى" ("المعبد"، م١١)

وقد استعان مهران، فى هذا المشهد، بإحدى تقنيات العرض المسرحى، وهى وصف المنظر، كما استعان بالرواة وهم عجائز الأقصر، للتعليق وللمجادلة بشكل تهكمى على معتقدات أهل القرية التى تلجأ للخرافة لكى تحمل، ففى أثناء حوار حزينة

وفهيمه يتداخل حوار آخر بين عجائز الأقصر ولكن كلاً منهم لا يرى الآخر. ويصف مهران المشهد في بدايته في النص المرافق: (بوابة المعبد في خلفية المسرح وأمام البوابة طريق الكباش على الكباش تجلس اثنتان من العجائز حيث تحملن البالونات. حزينة وفهيمه تعطيان ظهريهما للجمهور ويسرن باتجاه المعبد بين الكباش التي تأخذ شكل أحصنة الأطفال تهتز العجائز عليها) ("المعبد"، ص١٢) (التشديد من قبل الدارسة).

شكل البالونات هنا هي دلالة على البطن المنتفخة بالحمل، ولكنها بالونه فارغة من الداخل، دلالة على الحمل المزيف، ويؤكد مهران على ذلك في الحوار بين العجائز:

عجوز ٣: هاتبيعوا للسياح بالونات

عجوز ١: نافخه كدابة

إن وصف حركة كل من حزينة وفهيمه بأنهما تعطيان ظهريهما للجمهور، له دلالته إذ يناقض الوصف شروط العرض المسرحي الذي يحرص في حركة الشخصيات أن يكون المتلقي قادراً على رؤيتها طوال الوقت، وترى الدارسة أن مهران يريد أن يجعل المتلقي في حالة مناقشة وحوار دائمين لما يدور أمامه في المشهد، لذا فهو يضع وصفًا حركيًا غير معتاد ويدل على أن الشخصيات تفعل شيئًا في الخفاء بعيداً عن أعين الناس (حتى عن المتلقي ذاته) مما يجعله يناقش هذا الفعل وينتقده.

يربط مهران بين مصير فهيمه والمعبد، في المشهد الذي يسبق موت فهيمه مباشرة، في مشهد تعبيري للشيوخ الثلاثة، وكأن القارئ/ المتلقي بداخل عقل فهيمه الذي تختلط فيه أصوات كثيرة. وتلك الأصوات التي تتداخل في عقل فهيمه موجودة في الرواية، ولكن مكان الحدث في الرواية هو المقابر حيث تتذكر هناك فهيمه ما حدث لها مع رجل المعبد، وهذا الوصف في الرواية يسبق موت فهيمه أيضًا، حيث تتذكر فهيمه حكاية الجنيات الثلاث:

> .. أصواتهن وكل الأصوات في أذني فهيمه: كلاب تنبح، وقطط تموء، وضفادع تنق، ولحم يطقطق وماكينة طحين تدق: تك.. تك... ماكينة طحين تدق بانتظام ولا تتوقف، وعلى الدق المنتظم

المستمر يتقدم الرجل الأسود العارى المكشوف العورة
ويدب بقدميه الحجريتين فوق سطح من حجر.
(الطوق والإسورة، ص ٣٧٩)

وقد استبدل مهران المعبد بالمقابر (المشهد عبارة عن أبواب... تنزل من السوفيته... وعندما ترفع تصبح في منزل البشارى) ("المعبد"، ص١٩)، ليربط بين المعبد وموت فهيمه (صوت صرخة حادة ترتفع الأبواب ويختفى الشيوخ لنصبح فى بيت حزينة) ("المعبد"، ص١٩). كذلك استبدل مصطفى برجل المعبد (يختفى حلاق الصحة ويبدأ مصطفى ذو الأقدام الحجرية فى التقدم باتجاه فهيمه محدثًا صوتًا شبيهًا باصطدام الأحجار بعضها ببعض) ("المعبد"، ص٢٠) ، ليربط بين مصطفى/رجل المعبد/ الموت.

اهتم مهران بذكر تفاصيل المنظر فى المشاهد التى دارت فى المعبد، وقد وجدت الدارسة أنه قد اختار من مكونات المعبد كل ما يتسم بالضخامة، والاتساع: تمثال فرعونى ضخم، بوابة المعبد، الأبواب، طريق الكباش، فى مقابل بيت بخيت البشارى المحدود التفاصيل، المغلق كالسجن على أهله (نسائه بالتحديد) مما يعظم التناقض بين المكانين ويخلق بينهما جدلاً، كما يقول باشلار "أن نجعل الداخل محدداً والخارج شاسعاً هى المهمة الأولى، بل المسألة الأولى – فيما يبدو – لأنثروبولوجيا الخيال. ولكن الصراع بين المحدد والشاسع ليس صراعًا حقيقيًا." (جماليات المكان، ص١٩٤).

مثل الرواية، قد يظن المتلقى من خلال انقسام المكان إلى بؤرتين، إضافة إلى ذلك التناقض بينهما من حيث الاتساع والمحدودية، أن صراعًا ينشأ بينهما وأن على أحدهما أن يصبح الحل أمام الشخصيات.. وإن ضخامة المعبد التى تجعل "الماضى هو مبتلع للحاضر، وروح الأسطورة هى المهيمنة على القرية بأكملها" (سوسيولوجية الفنون المسرحية، ص٦٤) بما فى ذلك بيت البشارى، قد يعطى انطباعًا أن المعبد ينتصر بصريًا ودلاليًا مما يؤهله لأن يكون المكان/ الحل، ولكن كما يطغى المعبد على بيت البشارى بأساطيره، يسيطر بيت البشارى على المعبد بتقاليده العتيدة والعنيدة فيصبح مكانًا لموت الشخصيات بسبب محاولاتهم الخروج ولجوئهم إلى المعبد لتحقيق الرغبات التى تتعارض مع تقاليد هذا البيت.

لا تتحقق الرغبات فى النص المسرحى لا "هنا" ولا "هناك"، ويصبح المكان عبئًا على الشخصيات ومقيداً لها.

ويختتم مهران النص المسرحى، بالثورة على المكان حيث ينهار المعبد:

شيخ ٣: إن خرب بيت أبوك الحق خدلك قالب (يندفع الجميع لينتزع كل منهم حجر من المعبد الذى يأخذ فى الانهيار)

("المعبد"، ص٢٤)

هى دعوة لتحطيم المكان، للثورة والتمرد على ما يمثله المعبد من رموز: التمرد على سطوة الماضى، على الأساطير والمعتقدات الخرافية التى تكبل العقول وتمنع الشخوص من التقدم إلى الأمام، على التقاليد البالية التى تقيد اليدين عن تحقيق الرغبات بشكلها الطبيعى لا بشكلها المريض، على الاستخدام السيئ لماضينا بجعله طريقة للفهلوة والنصب. هى دعوة للتفكير.

لا يذكر مهران مصير بيت البشارى. وفى حين انتهت الرواية بهروب الأرانب من هذا البيت الضيق إلى كرم الشيخ الفاضل الفسيح، من الظلمة إلى النور.. فى محاولة لكسر الخوف، هى محاولة بها نوع من التمرد، ولكنها محاولة داخل حدود المكان، داخل حدود القرية، وليست على نفس القدر من القوة مثل تحطيم المكان الذى دعا إليه مهران.

ختامًا، ترى الدارسة أن اختيار سامح مهران لرواية الطوق والإسورة لتحويلها إلى نص مسرحى كان اختياراً له هدف واضح، هو عمل حوار مع الرواية، عبر تعليقه على الشخصيات وانتقاده لها، وعبر خلق تداخل بين الأزمنة يسمح له بأن يجعل الحاضر ينتقد الماضى والحاضر معًا، وأخيراً عبر الدعوة إلى الثورة على المكان الروائى وتحطيمه.. مستعينًا بعناصر العرض المسرحى (الحوار، الشخصيات، المنظر، الإضاءة). وهو اختيار وطرح يختلف عن النصوص الأخرى التى تناولتها الدارسة، وتعتبره محاولة حقيقية لإبداع النص الذى لا يعد صورة فوتوغرافية للرواية وإنما رؤية تحمل وجهة نظر.

الخاتمة

والنتائج

حاولت الدراسة فى الفصول السابقة، تتبع كيفية تحويل رواية وهى فن سردى إلى نص مسرحي يعتمد على الفعل والحركة والحوار، انطلاقًا من وجود اختلافات نوعية بينهما. وقد اختارت الدارسة نصوصًا مسرحية، لا عروضًا، لتكون نماذج للدراسة، ذلك أن النص هو إبداع الكاتب المسرحي بمفرده يضع فيه تصوره هو وترجمته الخاصة للرواية التى يمسرحها، بينما العرض المسرحى هو رؤية كل من فى العرض بدءا من المخرج، " فالمخرج المسرحي يقرأ نصًا دراميًا ما وكما هو منطقى يفهمه بطريقة ما ويعطيه شكلاً مسرحيًا وذلك يعد قراءة للنص وليس النص نفسه لأن ذلك يعد مستحيلاً." (علامات العمل الدرامى، ص ٢٨٥)، هذا إلى جانب قراءات كل من الممثلين، مهندس الديكور، مصمم الإضاءة، مصمم الملابس، والذين يضيفون علامات جديدة إلى النص المكتوب.

رتبت الدارسة فصول الدراسة وفقًا لمدى تدخل الكاتب المسرحى فى الرواية، ومدى اقتراب النص من عملية المسرحة، وهو ليس تقسيمًا بأى حال من الأحوال يعتمد على تقييم فنى وليس معيارًا لجودة النصوص.

وجدت الدارسة، فى هذه الدراسة، من خلال تحليل النصوص ومن خلال القراءات النظرية، أن هناك اختلافات تقنية بين كتابة الرواية وكتابة النص المسرحي، يجب على المؤلف المسرحى وضعها فى الاعتبار قبل شروعه فى تحويل الرواية إلى مسرحية. هذه الاختلافات تتمثل فى التالى:

١ - تعتمد الرواية بشكل أساس على السرد "فالكاتب المسرحى لا يملك السرد الذى يستطيعه المؤلف الروائى، والذى يساعده على التعليق على الأحداث، وتحليل الشخصيات، وإلقاء الأضواء على ما يدور بداخلها، وربط المواقف ببعضها البعض،

وسد الفراغات التى قد تنشأ فى التسلسل الدرامي... الخ." (موسوعة الإبداع الأدبى، ص١٤٢) مما يحجم من تواجد المؤلف المسرحي وقدرته على التدخل لشرح المعنى للمتلقي، ويجعله يعتمد بشكل أساس على الحوار بين الشخصيات والنص المرافق الشارح لهذا الحوار والمكمل للمعنى الذى يريده المؤلف.

٢ - رغم مركزية المكان فى كل من الرواية والنص المسرحي، إلا أن هناك فارقًا فى وصف هذا المكان ودلالاته فى كل منهما؛ فالمكـان الروائى له شـروط مـختلفـة إذ "..لا يحد المكان فى الحكاية من حركة الشخصيات ولا عددهم ولا حالة الأشياء ولا وظائف الحكاية على عكس ما يحدث في المسرح فكل ما هو موجود فى النص الدرامى أو النص المسرحي يجب أن يكون قـابلاً للتمثيل.." (علامات العمل الدرامى، ص ٤٥٥). كذلك فإن المكان الروائى قادر على التعدد والانتقال السريع (إلا إذا كانت أزمة الشخصية تتمثل فى عدم قدرتها على الخروج من المكان)، كما أن الكاتب الروائى يستطيع أن يوغل فى وصف تفاصيل الأمكنة المختلفة مهما جمح به الخيال، بينما يكون على الكاتب المسرحى وضع إمكانيات الخشبة المسرحية وحدودها أمام عينيه أثناء مرحلة الكتابة حيث أن "الأمكنة الخيالية فى العمل الدرامى - على عكس ما يحدث فى العمل القصصى - محدودة بالمكان الحقيقى على خشبة المسرح حيث سيمثل وله أبعاد مادية محددة طبقًا لكيفية فهم وتشييد المبنى المسرحى فى كل فترة وهو ما يجب على الكاتب المسرحى أن يأخذه فى حسبانه" (علامات العمل الدرامى، ص ٤٦٤). فلا يتمتـع الكـاتب المسرحى، إذن بنفس الحرية فى وصف فضائه التى يتمتع بها الكاتب الروائى.

٣ - يلعب الزمان فى الرواية دورًا أساس، فالرواية من الفنون الزمانية. كذلك فإن وجوده فى النص المسرحى ضرورة. ويكمن الاختلاف الأساس بين زمن الرواية وزمن النص المسرحى فى أن الأول هو زمن ماض حتى لو استخدم أفعالاً مضارعة حيث أن الأصل فى الحكاية هو أنها قد تمت بالفعل، أما الزمن فى النص المسرحى فهو زمن مضارع حتى لو حاول الكاتب استخدام الفلاش باك (الاسترجاع) أو استدعى مواقف ماضية حيث أن الحوار المسرحى هو لغة موضع، يجعل المتلقى هنا والآن. إن هذا الاختلاف بين الزمنين يستدعى تقنيات مختلفة فى صياغة الزمن فى كل من الرواية والنص المسرحى.

إذن هناك اختلافات. لكن التجريب، على مستوى الرواية والنصوص المسرحية، وتداخل الأجناس الأدبية، جعل الحدود بين النوعين (الأدبي والدرامي) غير واضحة وغير محددة بشكل فاصل، كما جعل المؤلف المسرحي قادراً على أن يتغلب على العقبات التقنية التي تواجهه في مسرحته للرواية، وقد وضح ذلك في النماذج التي تناولتها الدارسة، وجاءت على النحو الآتي:

١ - رغم اعتماد الرواية على السرد إلا أنه أصبح هناك تواجداً واضحاً للحوار في الروايات (تحتوي الروايات التي اعتمدت عليها نماذج هذه الدراسة على حوارات)، وقد ذكرت الدارسة أن النص المسرحي قائم على الحوار، إذن يمكن أن يعتمد الكاتب المسرحي على هذه الأجزاء الحوارية، بالإضافة إلى إمكانية تحويل المونولوجات الداخلية للشخصية، أو استرجاعها لمواقف معينة في الرواية إلى حوار بين شخصيتين. وقد وجدت الدارسة أن غالبية النصوص المختارة قد اعتمدت على الحوارات الموجودة في الأصل الروائي، وكذلك على المونولوجات الداخلية للشخصيات، ففي نص **بيت الياسمين** اعتمد سامي إسماعيل بالكامل على المونولوجات الداخلية لشخصية شجرة وحولها إلى حوارات بينه وبين أصدقائه، كذلك في نص "خالتي صفية والدير" اعتمد سعيد حجاج بالكامل على الحوارات الموجودة في الرواية، كما اعتمد على النص المرافق لوضع العلامات الخاصة بالحالة الشعورية والأداء المتضمنين في وصف الرواية دون إضافة وجهة نظر أو معنى جديد. ترى الدارسة أن هذا حدث في النصين اللذين قل فيهما تدخل الكاتب المسرحي في التعامل مع الرواية، وأنه كلما تدخل الكاتب المسرحي وبدأ في اللعب مع الرواية كلما زادت المناطق الحوارية التي يبتدعها من روح الرواية ولكنها تحمل وجهة نظره، وأوضح مثال على ذلك نص "المعبد" حيث ابتدع سامح مهران شخصيات جديدة (العجائز والشيوخ) واستلهم حواراتها من معلومات مستمدة من رواية **الطوق والإسورة** مع إضافة تعليقه على هذه المعلومات، كذلك أضاف حوارات بين فهيمه والحداد غير موجودة بالرواية. أما نصي "نوبة دوت كوم" و "ضل الورد" فلأن كاتبيهما اعتمدا على مزج نصوص سردية مختلفة مع بعضها فقد لعبا بالحوار بين الشخصيات عن طريق وضع حوارات موجودة بالفعل في الروايات ولكنها أصبحت

بين شخصيات أخرى لم تتجاور من قبل لأن كل منها آت من رواية أو قصة مختلفة، مما يخلق معان جديدة، وكذلك أضافا حوارات جديدة تكون بمثابة حلقة الوصل بين الروايات والقصص المختلفة ويتضح فيها وجهة نظر الكاتبين. جدير بالذكر أن جميع النصوص المختارة قد حولت لغة الحوار من الفصحى فى الروايات إلى العامية وبلهجات أماكن الأحداث في النصوص المسرحية، ويرجع ذلك، من وجهة نظر الدارسة، إلى أن اللغة الدارجة تجعل العلاقة بين المتلقى والنص/ العرض المسرحى أكثر حميمية من اللغة الفصحى، كما أن الرواية هى أدب مكتوب وقد جرت العادة على استخدام الفصحى فى الكتابة، أما النص المسرحى فهو يكتب بغرض العرض وهو بهذا يقترب من الفنون الشفهية التى عادة ما تكون بلغة الحياة اليومية، العامية لا الفصحى.

٢ – حاول المؤلفون المسرحيون للنماذج المختارة، التغلب على مشكلة محدودية المكان فى النص المسرحى، فى مقابل حرية الخيال فى الرواية، وذلك عن طريق ما تطلق عليه كارمن بوبيس "الأمكنة المحكية" والتى ".. تدخل المسرح عن طريق حكايات الشخصيات ويحكمها نفس المبدأ الذى يحكم الأمكنة القصصية: بما أنها لن تمثل فالخيال فيها له حرية مطلقة ويمكن لأى شخصية أن تضع أمكنة خيالية بعيدة فى الزمان والمكان كيفما شاءت." (علامات العمل الدرامى، ص ٤٧٤)، فلجأوا إلى اختيار الأمكنة من الرواية التى يمكن (أو يرغبون فى) تجسيدها على خشبة المسرح ليتشكل منها المنظر المسرحى، وقاموا باستدعاء الأماكن الأخرى التى من شأنها أن تؤثر على الشخصية أو الحدث عن طريق حوار الشخصيات. وأوضح نموذج اعتمد هذه التقنية هو نص "ضل الورد" فقد اختار كاتبه مؤمن عبده أن يتشكل المنظر المسرحى من أطلال معبد، وجعل الشخصيات تستدعى فى حوارها الأمكنة الأخرى التى تمثل ماضيهم فى وجود المعبد شاخصاً.

٣ – حاول المؤلفون المسرحيون أيضاً، حل مشكلة الانتقال المكانى السريع، الذى يتحقق بسهولة فى الرواية، عن طريق تقنية مسرحية هى تقنية المنظر المتعدد الأماكن، حيث توجد جميع الأمكنة التى يرغب المؤلف المسرحى فى التنقل بينها على خشبة المسرح فى مواقع مختلفة، ينتقل بينها إما عن طريق حركة الشخصية، أو الإضاءة.

وكـان أوضـح نموذج على ذلك هـو نص "نوبة دوت كـوم" حـيث جـمـيع الأمـاكن التى اختارها الكاتب حازم شحاتة من الروايات الثلاث اللائى اعتمد عليهن فى كتابة النص قائمة على خشبة المسرح مما حقق له الانتقال السريع من ناحية، ومن ناحية أخرى سمحت له هذه التقنية باختيار الأحداث التى يحتاجها دراميًا دون التخوف من فكرة تغيير المنظر المسرحى والتى قد تعوق هذا الاختيار. وإذا كان "نوبة دوت كوم" اعتمد كليًا على هذه التقنية، وجدت الدارسة أن المؤلفين الآخرين قد لجأوا إليها فى بعض أجزاء النص، ليتمكنوا من عرض أحداث متوازية تحدث فى ذات الوقت مثل سعيد حجاج فى نص "خالتى صفية والدير" عندما استخدمها فى الانتقال ما بين جمعى الرجال والنساء للدلالة على الانتشار السريع للأحاديث فى القرية عن علاقة القنصل وحربى التى توترت بشكل مفاجئ، كذلك استخدمها فى الانتقال بين طريقة احتفال جمع النساء وجمع الرجال بالمناسبات المختلفة (السبوع، العرس).

٤ – الزمن هو من أصعب العقبات التى تواجه الكاتب المسرحى فى تحويله الرواية إلى نص مسرحى، حيث ماضية الرواية وحضور النص المسرحى. وجدت الدارسة فى النصوص المختارة، أن الكتاب المسرحيين قد لجأوا إلى أكثر من تقنية للتغلب على هذه المشكلة الزمنية: فقد لجأ سامى إسماعيل فى نص **بيت الياسمين** إلى تقنية فى الحوار يسميها حازم شحاتة "سرد قصة من الماضى" حيث يكون حوار الشخصيات فى الحاضر ولكنهم يستدعون الماضى الذى أفرز هذا الحاضر، وهى تقنية فى رأى الدارسة، أقرب إلى الرواية منها إلى المسرحة نظرًا لاعتمادها على السرد. أما سعيد حجاج فقد رتب أحداث **رواية خالتى صفية والدير** ترتيبًا زمنيًا تصاعديًا من الماضى البعيد وصولاً إلى الحاضر وجعل هذا هو خط السير الزمنى لنصه المسرحى، فى حين لجأ كل من سامح مهران ومؤمن عبده وحازم شحاتة إلى حيل و تقنيات مسرحية تمكنهم من التذبذب بين الماضى والحاضر دون المساس بحضور النص المسرحى؛ فقد استغل مهران فى "المعبد" شخصياته المبتدعة (العجائز والشيوخ) والتى هى بلا اسم وبلا مكان وبلا زمان محدد بأن جعلها تلعب دور الناقد المعاصر لزمن الرواية الماضى، كما لجأ إلى أسطرة شخصية مصطفى التى تمثل زمنًا ماض بالنسبة لفهيمه ليعطيها

مبرر ظهورها فى الحاضر.. بينما لجـأ مؤمن عبده فى "ضل الورد" إلى تيمة الحلم (فى النوم واليقظة) التى تسمح لبطله فريد أن يعود إلى الأحداث ماضية التى شكلت حاضره وأكد فى النص المرافق على هذا التذبذب بين ماضى فريد فى خياله وحلمه، وحاضره. فى حين ابتدع حازم شحاتة فى "نوبة دوت كوم" حيلة مسرحية هى أن تكون الأحداث التى تدور أمام المتلقى هى تصفح لموقع نوبة دوت كوم حيث يصبح النص عرضاً لمواقف مختلفة لا تشترط ترتيباً زمنياً، وساعده على ذلك اختيار تقنية من تقنيات العرض المسرحى وهى المنظر المتعدد الأماكن بحيث يكون كل مكان له زمنه المحدد أمام المتلقى منذ البداية ويصبح الانتقال المكانى علامة على الانتقال الزمانى فى الوقت ذاته دون إحداث خلطاً زمنياً لدى المتلقى ودون الإخلال بحاضر النص.

وإذا كان الكتاب المسرحيون فى النصوص المختارة، قد حاولوا ابتداع تقنيات مسرحية تمكنهم من التغلب على الفروق التقنية بين الرواية والمسرحية، كما أوضحت الدارسة أعلاه، فقد تفاوت خروجهم من فلك الرواية التى يقوموا بمسرحتها تبعاً لمدى تدخل المؤلف فى الرواية، واتضح ذلك للدارسة فى النقاط الآتية:

١ - لم يتمكن سامى إسماعيل فى **بيت الياسمين** من الخروج من عباءة الرواية، واتضح ذلك فى تحويله السرد الموجود فى الرواية، إلى أشكال سردية مختلفة فى الحوار المسرحى (المونولوج، سرد قصة من الماضى، سرد أفعال مستمرة) بحيث أصبح أكثر من ٨٠٪ من النص المسرحى سرداً لا أفعالاً، والدليل على ذلك ندرة النص المرافق الذى يحتوى على تقنيات العرض المسرحى. وحتى الراوى الذى أضافه كان دوره سردياً حيث يلقى مقطعين من قصيدة، إضافة إلى المقاطع الأسطورية التى تتصدر كل جزء من أجزاء الرواية، ولم يكن له دور فى التفاعل مع المتلقى مثلاً للتأكيد على عنصر المسرحة أو على اللعبة المسرحية.

٢ - لم يضف سعيد حجاج فى مسرحته لرواية **خالتى صفية والدير** وجهة نظر جديدة للرواية، والتزم بها بشكل أمين، إلا أن الدارسة ترى أنه قد تقدم خطوة أكثر مسرحية من سامى إسماعيل وذلك فى تحقيقه عنصر الفرجة المسرحية عبر استخدامه

لعناصر التراث الشعبى الصعيدى وطقوسه، وعبر استخدامه المكثف لعناصر العرض المسرحى، والدليل على ذلك أن نصه المرافق (وهو إبداعه الخاص) احتل ٥٠٪ من النص فى مقابل ٥٠٪ للحوار (الذى يمثل الرواية).

٣ – دارت أغلب الروايات حول أزمة الشخصيات مع المكان، وكذلك النصوص المسرحية، مما جعل وصف المكان والمنظر المسرحى يحتل أهمية كبيرة فيها. وقد لاحظت الدارسة أنه كلما زاد تدخل الكاتب المسرحى فى مسرحته للرواية، كلما اهتم بصياغة منظره المسرحى؛ ففى حين لم يهتم كل من سامى إسماعيل وسعيد حجاج كثيراً بوصف المنظر فى نصيهما، وجدت الدارسة أن وصف المنظر المسرحى احتل أهمية كبيرة لدى كل من سامح مهران ومؤمن عبده وحازم شحاتة، حيث تحتدم أزمة الشخصية مع المكان، وقد أضاف كل منهم وجهة نظره عن المكان: فقد أغلق مهران المكان على أبطاله فى "المعبد" أكثر من رواية **الطوق والإسورة** نتيجة انتقاده للمعتقدات التى تحكم المكان وتسيطر على شخصياته حتى جعلته مكاناً معزولاً وينتهى بثورة الشخصيات التى ابتدعها (والتى هى لسان حاله) على المكان/ المعبد إلى درجة تحطيمه، وهو ما لم يحدث فى الرواية. أما مؤمن عبده فى "ضل الورد" فقد جعل المكان الذى وصل إليه أبطاله (فريد و ضحى) هو مكان اكتمالهما واكتشافهما لذاتيهما الحقيقية، على عكس ما ورد فى قصة "أنا الملك جئت"، ورواية **قالت ضحى** حيث لم يصل أى منهما إلى غايته بل انهار كل منهما. وأخيراً فإن حازم شحاتة فى "نوبة دوت كوم" استخدم المكان/ الجزء فى الروايات الثلاث لإدريس على (النوبة) ليطرح من خلاله العلاقة بالمكان الكل/ الوطن (مصر) والتى يرى أنها تجب أن تكون تبادلية لا من طرف واحد على حساب الطرف الآخر؛ فإذا كان مطلوب من الجزء أن يضحى من أجل الكل فعلى الكل أن يضع فى حسبانه أولاً حقوق الجزء.

٤ – وجدت الدارسة أيضاً أنه كلما قل ارتباط الكاتب بالرواية، كلما استغنى عن عنوانها؛ فقد احتفظ كل من سامى إسماعيل وسعيد حجاج بعنوان الروايتين **بيت الياسمين وخالتى صفية والدير** (بالترتيب) كعنوان لنصيهما وذلك لأنهما التزما بشكل كبير بالروايتين الأصل، أما سامح مهران فقد استبدل "المعبد" **بالطوق والإسورة**،

كذلك لم يختر مؤمن عبده وحازم شحاتة عنوان إحدى الروايات أو القصص التى اعتمدا عليها فى نصيهما بل اختار كل منهما عنوانًا جديدًا تمامًا، باعتبارها نصوصًا إبداعية جديدة.

٥ – لم يتمكن مؤلفو النصوص المسرحية المختارة من التخلص من الراوى الموجود بالضرورة فى الرواية، ولكن لجأ كل منهم إلى صيغة لوجود هذا الراوى: فى حين كان الراوى مجرد سارد للمقاطع الأسطورية فى **بيت الياسمين** كما ذكرت الدارسة من قبل، لا علاقة له بالدراما ولا بشخصيات المسرحية من ناحية، ولا يلعب دورًا فاعلاً مع المتلقى فكان وجوده اكتمالاً للشكل السردى الذى وضع عليه سامى إسماعيل نصه، وترى الدارسة أنه كان من الممكن استغلال هذا الراوى لإضفاء فكرة اللعبة المسرحية وكسر الإيهام بالتعليق على الأحداث والشخصيات أى لجعل النص أكثر مسرحية، كان الراوى فى "خالتى صفية والدير"، مثله مثل الراوى فى الرواية، هو إحدى شخصيات النص مما يجعل له مبررًا دراميًا لوجوده ولم يستخدمه حجاج إلا مرتين فقط يطرح فيهما على المتلقى الأسئلة التى تجعله يفكر فى هدف الرواية/ النص.. أيضًا فى كل من "ضل الورد" و "نوبة دوت كوم" كان الراوى إحدى شخصيات النص المسرحى المستمدة من الروايات والقصص المصدر. أما فى "المعبد" فقد استبدل بالراوى/ المؤلف مجموعة من الشخصيات التى ابتدعها، ولم يجعلها راو بشكل مباشر فهى لا تتوجه إلى المتلقى مباشرة أو تخاطبه بل هى تتحاور مع بعضها البعض، ولكن يطرح مهران من خلال هذا الحوار فيما بينها معلومات يريد توصيلها للمتلقى كما استخدمها كمعلق وناقد على الشخصيات والأحداث وكأنها تحاور الرواية.

٦ – الاسترجاع أيضًا من التقنيات الروائية التى استخدمها الكتاب المسرحيون فى نصوصهم، على اختلاف درجات استخدامها؛ ففى حين استخدمها كل من سامى إسماعيل ومؤمن عبده بكثرة، قل استخدامها عند كل من سامح مهران وسعيد حجاج وحازم شحاتة.. وترى الدارسة أن السبب فى ذلك هو الفرق بين زمنى الرواية والنص المسرحى مما جعل الكتاب المسرحيون يلجأون إلى الاسترجاع حيث الماضى المكتوب فى الرواية يؤثر بالضرورة على الزمان الحاضر فى النص المسرحى، ولكن لجأ كل منهم إلى صياغة هذا التذبذب الزمنى بشكل مختلف كما أوضحت الدارسة من قبل.

تستخلص الدارسة، مما سبق، أن هناك اعتبارات تقنية يجب أخذها فى الاعتبار عند مسرحة الرواية، كما أن هناك تقنيات متشابهة يمكن للكاتب المسرحى أن يستند إليها.

وكلما زاد تدخل المؤلف المسرحى فى الرواية، وأضاف وجهة نظره، كلما زاد استخدامه للعناصر المسرحية واقترب من فكرة المسرحة، ولعل نموذج "المعبد" هو أكبر دليل على ذلك.

إن أسباب اختيار الكتاب المسرحيون فى النصوص المختارة، لمسرحة الرواية مختلفة، فمنهم من وجد أنه يتفق معها تمامًا ووجد فيها مقومات درامية تساعد على تحويلها إلى نص مسرحى فالتزم بشكل أمين بها (سامى إسماعيل، سعيد حجاج)، ومنهم من وجد فى شخصيات بعض النصوص القصصية والروائية مقومات درامية يمكنه من نسج خط درامى واحد (مؤمن عبده)، ومنهم من وجد موضوعًا فى روايات عدة تشكل وجهة نظر يريد طرحها للوصول إلى فكرة أعم (حازم شحاتة)، وأخيراً منهم من وجد فى الرواية ما يستفزه لإقامة حوار معها يمكنه من نقد معتقدات وتقاليد تصل بالناس إلى حد العجز والموت (سامح مهران).

إن النصوص المسرحة عن الرواية، فى رأى الدارسة، تعد نصًا إبداعيًا مستقلاً، سواء زاد تدخل الكاتب المسرحى فى الرواية أم لا، حيث يطرح النص المسرحى تقنياته الخاصة، وحيله التى تختلف عن الرواية بالضرورة، ولا يجب بأى حال من الأحوال مقارنة النصين الروائى والمسرحى للوصول إلى تقييم أيهما أفضل، بل يجب أن ينظر إلى كل نص على حده وتقييمه وفقًا لتقنياته الخاصة به.

تأمل الدارسة أن تكون قد وضعت بهذه الدراسة نواة لدراسات لاحقة حول الموضوع نفسه، حيث أن الدراسة العلمية السليمة تستدعى تحديداً للموضوع، يجعل الدارس فى الكثير من الأحيان مقيداً فى التوغل فى البحث والدراسة، وقد وجدت الدارسة أن هناك موضوعات شتى يمكن دراستها لتكوين مرجعية شاملة عن

ظـاهرة مـسرحـة الرواية فى المسرح المصرى، مثل: مسـرحة الرواية فـى الستينات، والتى ستطرح بالضـرورة تقنيات مـختلفة فى الكتـابة نظراً لظروف المسـرح وأسبـاب الظاهـرة فى ذلك الوقت، أيضًـا تطور مـسـرحـة الرواية عـبر تاريخ المسـرح المصرى، الفارق بين تقنيات كتـابة الرواية وتقنيات كتابة النصـوص المسرحيـة، دراسة نماذج أخـرى من النصـوص المـسـرحـة عن الروايات قـد تطرح تقنيـات أخـرى وقـضـايا وموضـوعات مختلفة.

ملحق الروايات الممسرحة

من ١٩٥٨ إلى ٢٠٠٥

المسرحية	التأليف الروائى	مسرحة	الموسم
زقاق المدق	نجيب محفوظ	أمينة الصاوى	٥٩/٥٨
بداية ونهاية	نجيب محفوظ	أنور فتح الله	٦٠/٥٩
بين القصرين	نجيب محفوظ	أمينة الصاوى	٦١/٦٠
فى بيتنا رجل	إحسان عبد القدوس	أنور فتح الله	٦١/٦٠
قنديل أم هاشم	يحيى حقى	أمينة الصاوى	٦٢/٦١
قصر الشوق	نجيب محفوظ	أمينة الصاوى	٦٢/٦١
أرض النفاق	يوسف السباعى	أمينة الصاوى	٦٣/٦٢
من أجل ولدى	محمد عبد الحليم عبد الله	سمير سرحان ومحمد عنانى	٦٣/٦٢
الحصاد	عبد الحميد جودة السحار	أنور فتح الله	٦٣/٦٢
ثورة قرية	محمد التابعى	عزت العلايلى	٦٣/٦٢
ثم تشرق الشمس	ثروت أباظة	فيصل ندا	٦٣/٦٢
قلوب خالية	عبد الرحمن الشرقاوى	فؤاد شريف	٦٣/٦٢
خان الخليلى	نجيب محفوظ	صلاح طنطاوى	٦٣/٦٢
الرجل الذى فقد ظلة	فتحى غانم	فيصل ندا	٦٣/٦٢
الشيخ رجب	عبد الرحمن الشرقاوى	فايز حلاوة	٦٤/٦٣
حتى يعود القمر	محمود السعدنى	عبد الرحمن شوقى	٦٤/٦٣
خطيئة حواء	محمد التابعى	فتحى زكى	٦٤/٦٣
الرجل والطريق	سعد كامل	فؤاد شريف	٦٤/٦٣
شهيرة	سعد مكاوى	فؤاد شريف	٦٥/٦٤

المسرحية	التأليف الروائى	مسرحة	الموسم
فى سبيل الحرية	عبد الرحمن فهمى	أنور فتح الله	٦٦/٦٥
شيء فى صدرى	إحسان عبد القدوس	أنور فتح الله	٦٦/٦٥
الأرض	عبد الرحمن فهمى	أمينة الصاوى	٦٦/٦٥
الطريق المسدود	إحسان عبد القدوس	نور الدمرداش	٦٦/٦٥
اللص والكلاب	نجيب محفوظ	أمينة الصاوى	٦٦/٦٥
عودة الروح	توفيق الحكيم	بكر رشوان	٦٦/٦٥
الشوارع الخلفية	عبد الرحمن الشرقاوى	نعيمة وصفى	٦٦/٦٥
قنديل أم هاشم	يحيى حقى	أمينة الصاوى عثمان أباظة	٦٦/٦٥
ميرامار	نجيب محفوظ	نجيب مسرور	٦٩
إمبراطورية ميم	إحسان عبد القدوس	ممدوح الليثى	٧١/٧٠
العمر لحظة	يوسف السباعى	سعد الدين وهبة	٧٤/٧٣
بداية ونهاية	نجيب محفوظ	أحمد عبد المعطى	٧٦/٧٥
زقاق المدق	نجيب محفوظ	بهجت قمر	٨٤
اليوم السابع عن رواية الحوات والقصر	الطاهر وطار	طارق يوسف	٨٩
القاهرة ٨٠ عن رواية يوم قتل الزعيم	نجيب محفوظ	السيد طليب	٨٩
ثرثرة ٩٠ عن رواية ثرثرة فوق النيل	نجيب محفوظ	على بركات	٩٠

المسرحية	التأليف الروائى	مسرحة	الموسم
الخطوبة	بهاء طاهر	عوض بدوى	٩٥/٩٤
الكلاب تنبح للقمر	عبد الرحمن فهمى	عبد الغفار مكاوى	٩٥/٩٤
طفل الرمال عن روايتى طفل الرمال وليلة القدر	الطاهر بن جلون	سامح مهران	٩٥/٩٤
المعبد عن رواية الطوق والإسورة	يحيى الطاهر عبد الله	سامح مهران	٩٦
أيام الإنسان السبعة	عبد الحكيم قاسم	سامح مهران	٩٧
نخلتين فى العلالى	يعقوب الشارونى	يسرى العزب	٩٨/٩٧
خافية قمر	محمد ناجى	سامح مهران	٩٨/٩٧
خالتى صفية والدير	بهاء طاهر	سعيد حجاج	٩٨
ناس النهر	عن أعمال حجاج أدول	حازم شحاتة	٩٩
بيت الياسمين	إبراهيم عبد المجيد	سامى إسماعيل	٩٩
الطوق والإسورة	يحيى الطاهر عبد الله	محمد عبد الله	٢٠٠٠
نوبة دوت كوم	عن أعمال إدريس على	حازم شحاتة	٢٠٠٣
ضل الورد	عن أعمال بهاء طاهر	مؤمن عبده	لم يعرض
اللص والكلاب	نجيب محفوظ	حمدى عيد	٢٠٠٤
مين ياكل أبوه عن أيام الإنسان السبعة	عبد الحكيم قاسم	سامح مهران	٢٠٠٥

المصـــادر والمراجـــع

أولاً - المصـادر الروائيـة :

١ - إبراهيم عبد المجيد: **بيت الياسمين**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٦.

٢ - إدريس على: **اللعب فوق جبال النوبة**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٢.

٣ - إدريس على: **النوبى**، سلسلة كتابات جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.

٤ - إدريس على: دنقلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

٥ - بهاء طاهر: **خالتى صفية والدير**، روايات الهلال، العدد ٥١١، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩١.

٦ - بهاء طاهر: **مجموعة أعمال بهاء طاهر**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٢.

٧ - يحيى الطاهر عبد الله: **الطوق والإسورة فى الكتابات الكاملة**، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٣.

ثانيًا – المصادر المسرحية:

١ – حازم شحاتة: "نوبة دوت كوم"، مخطوطة، ٢٠٠٣.

٢ – سامح مهران: "المعبد"، مخطوطة، ١٩٩٦.

٣ – سامى إسماعيل: **بيت الياسمين**، مجلة آفاق المسرح، العدد ١١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس ١٩٩٩.

٤ – سعيد حجاج: "خالتى صفية والدير"، مخطوطة، ١٩٩٨.

٥ – مؤمن عبده: "ضل الورد"، مخطوطة، ٢٠٠٣.

الدوريات:

١ – أحمد الشهاوى: "الدكتور عبد المنعم تليمة فى ندوة لمناقشة رواية [بيت الياسمين]"، القبس الأسبوعى، ملحق **جريدة القبس**، العدد ٥٧٧٨، الاثنين ١٣ يونيو ١٩٨٨.

٢ – رضا الطويل: "الكرنك القديم رؤية واقعية لعالم متخلف"، مجلة **الفكر المعاصر**، دار الفكر المعاصر، مايو ١٩٧٩.

٣ – عبد الله إبراهيم، "نسيج التجربة الروائية فى [بيت الياسمين]"، **الثورة العراقية**، ٢٨ يونيو ١٩٨٧

٤ – مارى إلياس: "المسرحة والبرفورمانس"، مجلة **الفن المعاصر**، العددان السابع والثامن، يوليو ٢٠٠٨.

٥ – يورى لوتمان: "مشكلة المكان الفنى"، تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز، **مجلة ألف.. مجلة البلاغة المقارنة**، العدد السادس (جماليات المكان)، ربيع ١٩٨٦.

المراجــع

أولاً - المراجع العربيـة:

١ - إبراهيم حمادة: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥.

٢ - أبو الحسن سلام: **حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف**، مركز الإسكندرية للكتاب، ط٢، ١٩٩٣.

٣ - أكرم اليوسف: **الفضاء المسرحي.. دراسة سيميائية**، دار مشرق - مغرب للخدمات الثقافية والطباعية والنشر، دمشق، ١٩٩٤/ ٢٠٠٠- (نسخة إلكترونية).

res://ieframe.dll/dnserror.htm#file:///D:/My%20Webs/127.htm)

٤ - أمينة رشيد: **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٥ - بهاء الدين محمد مزيد: **خالتي صفية والدير.. بين واقعية التجديد وأسطورية التجسيد**، (سلسلة جوائز سعاد الصباح للإبداع الفكري والأدبي ١٩٩٤)، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٥.

٦ - جلال جميل محمد: **مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي**، مراجعة د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

٧ - حازم شحاتة: **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٨ – حسن عطية: **سوسيولوجية الفنون المسرحية.. تحولات البنية وحضور المتلقى**، سلسلة كتابات نقدية (١٤٥)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.

٩ – حسين حمودة: **الرواية والمدينة**، سلسلة كتابات نقدية (١٠٩)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

١٠ – حسين حمودة: **شجو الطائر.... شدو السرب** (قراءة فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله)، كتاب الثقافة الجديدة (٣٧)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٦.

١١ – سيد القمنى: **أوزوريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة**، كتاب الفكر (١٢)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨.

١٢ – سيزا قاسم: **بناء الرواية**، سلسلة إبداع المرأة، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤.

١٣ – عبد القادر حميدة: **ليالى مسرحية**، كتاب الإذاعة والتليفزيون (٩)، القاهرة، ١٩٧٢.

١٤ – عبد الملك مرتاض: **فى نظرية الرواية.. بحث فى تقنيات السرد**، سلسلة عالم المعرفة ٢٤٠، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.

١٥ – على الراعى: **المسرح فى الوطن العربى**، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٨)، ط٢، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٩.

١٦ – فؤاد دوارة: **تخريب المسرح المصرى فى السبعينات والثمانينات**، كتاب الهلال (العدد ٤٦٠)، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٩.

١٧ – مارى إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحى.. **مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧.

١٨ – ميسون على: **"المسرحة فى الرواية العربية المعاصرة"**، مؤتمر الرواية العربية، القاهرة، ٢٠٠٨ (نسخة إلكترونية).

١٩ - نبيل راغب: **موسوعة الإبداع الأدبي**، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦.

٢٠ - هشام السلاموني: **القصة القصيرة في مسرح القرن العشرين**، سلسلة إبداعات التفرغ (١٢)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.

ثانيًا - المراجع الأجنبية المترجمة:

١ - ألكسندر سوكوليانسكي: "دراسات في إعداد النص"، **السرد والمسرح**، ترجمة أشرف الصباغ، المشروع القومي للترجمة (٢٠٩)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

٢ - إلين أستون و جورج سافونا: **المسرح والعلامات**، ترجمة سباعي السيد، مراجعة د. محسن مصيلحي، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة الثامنة، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.

٣ - جاستون باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ٦، بيروت، ٢٠٠٦.

٤ - ديفيد بريتش: **لغة الدراما.. النظرية النقدية والتطبيق**، ترجمة ربيع مفتاح، مراجعة وتصدير جمال عبد الناصر، المشروع القومي للترجمة (٨٢٤)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.

٥ - كارمن بوبيس نابيس: **علامات العمل الدرامي**، ترجمة وتقديم د. خالد سالم، مراجعة د. حسن عطية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢.

٦ - ميخائيل سموليانيتسكي: "دراسات في إعداد النص"، **السرد والمسرح**، ترجمة أشرف الصباغ، المشروع القومي للترجمة (٢٠٩)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

٧ - ناتاليا ياكوبوفا: "دراسات في إعداد النص"، **السرد والمسرح**، ترجمة أشرف الصباغ، المشروع القومي للترجمة (٢٠٩)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

الفهـــرس

المؤلفة فى سطور

أسماء يحيى الطاهر

- مدرس مساعد بقسم علوم المسرح، كلية الآداب، جامعة حلوان.

حاصلة على:

- ليسانس آداب اجتماع، جامعة عين شمس ١٩٩٨.
- ليسانس آداب مسرح (دراما ونقد)، جامعة حلوان ٢٠٠٢.
- ماجستير فى الآداب، تخصص مسرح (دراما ونقد).

الخبرات العملية:

- عملت ممثلة فى المسرح (١٩٩٥-٢٠٠٥)، مع فرقة الورشة المسرحية وفى مسارح الدولة.
- ومتدربة وممثلة فى مراكز الإبداع الفنى تحت إشراف خالد جلال.
- إلى جانب المشاركة فى خمسة أعمال تليفزيونية وفيلمين سينمائيين.
- عملت مساعد مخرج فى الأفلام التسجيلية.
- كما أخرجت فيلمًا تسجيليًا بعنوان «٥ سبتمبر» عن شهداء حريق مسرح بنى سويف.

المراجعة اللغوية : مهاد محمود محمد

الإشراف الفنى : مهـا عصـام

إن المنطق يقول إنه لا يمكن أن يضر عمل إبداعى بعمل إبداعى آخر، فالرواية كتبت وحفظت ويمكن الرجوع إليها فى أى وقت، وإذا كان المقصود هو الضعف الدرامى للنصوص الممسرحة، فهذا من شأنه أن يضر بالنصوص لا بالروايات، ولكن تم اكتشاف أن هذا هو رأى الكثيرين، وحتى أغلب من تحمسوا لهذه الدراسة رأوا أن النصوص المسرحية هى بالضرورة أضعف من الروايات التى بنيت عليها ، وبخاصة فى المسرح المصرى ، وأن حماسهم كان من منطلق أنه بالضرورة سيتم اكشاف هذا الضعف.



